Niveau(x) d'enseignement: 7 Numéro EDUQ : 8570521
Centre d'intérêt: 819

Jean, Suzanne.

Art vidéo Québec / par Suzanne Jean. -- Sillery : Collège François-Xavier Garneau, 1984.
76 f. : 4 ill. ; 28 cm.

Titre de la couv. Document: 99-8068. Bibliogr.: f. 68-70.

ISBN 2-550-07814-4

Descripteur(s): *Art *Communication audiovisuelle *Activité artistique *Image *Cinéma *Télévision *Collégial (Niveau)

Identificateur(s) de sujet: *Art vidéo *Vidéographie *Image électronique

L'objectif de la recherche est de fournir une documentation de base pour tous ceux que l'art vidéo intéresse et pour les étudiants en arts qui voudraient apprendre à analyser et interpréter le langage vidéo utilisé en art. La recherche permet de prendre contact avec ce médium et la production québécoise des vingt dernières années.

L'auteure définit, dans un premier temps, le champ d'intervention de l'art vidéo en le situant par rapport à la télévision, au cinéma et à l'art actuel. Cette distinction entre l'art vidéo et d'autres productions auxquelles il se rattache permet d'en arriver à une meilleure compréhension du médium vidéo et de préciser l'utilisation qu'on peut en faire en art. L'auteure regroupe ensuite dans une typologie générale la production québécoise depuis 1970. Cette classification est issue du visionnement de plus de 200 oeuvres. Elle retrace ensuite succinctement l'histoire de la vidéo au Québec. Enfin, elle inventorie les ressources de production et diffusion de la vidéo au Québec en précisant les coordonnées et les conditions.

Type de document: r
Financement: Bénéficiaire - Cégep François-Xavier Garneau
Organisme(s) source(s) - MESST-DGEC
Programme(s) de subvention - Développement informatique

EDUQ 8570521

Art Vidéo © Québec

Par

Suzanne Jean

juin 1984

CEGEP
François-Xavier Garneau
1660, Boul. de l'Entente, C.P. 6300, SILLERY
QUÉBEC G1T 2S5

EDUQ 8570521

Conception de la page couverture

François Renaud

Document no 99-8068
D.G.E.C.
Avril 1985

ISBN 2-550-07814-4
Dépôt Légal - 1er trimestre 1985
Bibliothèque Nationale du Québec
Bibliothèque Nationale du Canada
par les Presses du Collège F.-X. Garneau
1660, boulevard de l'Entente, Québec
G1T 2S5

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS

INTRODUCTION 2

CHAPITRE I Processus de l'image vidéo: la technique 5

CHAPITRE II Définition du genre: le champ vidéo

1. la vidéo et la télévision 9
2. l'art vidéo et le cinéma 14
3. l'art vidéo et le cinéma expérimental 18
4. l'art vidéo et l'art actuel 19

CHAPITRE III L'art vidéo et l'exploration du médium comme langage. La production québécoise 24

1. les explorations sur le processus de l'image électronique 25
2. le rapport au temps et à l'espace 30
3. le rapport au corps et la mise en scène du sujet 34
4. la référence au médium et la communication 38
5. les discours et la représentation: la narration, le symbolisme et l'expressionnisme 42

CHAPITRE IV Histoire de la vidéo au Québec - les groupes de production 50

CHAPITRE V Inventaire des resscurces de production et de diffusion 60

CONCLUSION 65

BIBLIOGRAPHIE 68

LISTE DES VIDÉOGRAMMES CITÉS 71

ANNEXE I Éléments de lecture de l'art vidéo, traitement de texte de l'oeil 74

AVANT-PROPOS

Cette recherche poursuit l'objectif de fournir une documentation de base pour tous ceux que l'art vidéo intéresse et pour les étudiants en arts qui voudraient apprendre à analyser et interpréter le langage vidéo utilisé en art. J'ai basé l'étude de ce médium et des productions québécoises sur le visionnement que j'ai fait de nombreux vidéogrammes produits depuis 1970. J'ai ainsi tenté de distinguer le champ de l'art vidéo et de regrouper dans une typologie générale les grandes tendances de la production. Cela pose les limites de cet essai puisque les recherches et expérimentations qui se poursuivent serviront à définir encore le médium et l'utilisation qu'on peut en faire, ce qu'on ne peut prévoir maintenant.

Je veux remercier ici le Service de la Recherche et du Développement de la Direction Générale de l'Enseignement Collégial et le Cégep F.-X. Garneau qui ont rendu possible cette recherche. Je remercie aussi tous ceux qui m'ont rendu accessibles les vidéos que j'ai visionnés: Guilherme Saulnier, Martin L'Abbé et Jean Décarie de PRIM Vidéo, René Blouin du Musée d'Art Contemporain, Claude Marchand et les gens du Vidéographe. Sans eux cette recherche n'aurait pu être menée comme elle l'a été.

Enfin, je veux souligner la collaboration de Martin L'Abbé dont les photos documentent de façon pertinente ce texte.

INTRODUCTION

L'art vidéo est une des constituantes importantes de la production vidéo. Il s'y rattache par son usage du médium et par son développement parallèle à la télévision traditionnelle. Il se rattache aussi à l'art actuel auquel il participe.

Dans l'art vidéo, qu'on pourrait aussi nommer vidéo expérimentale, on retrouve au premier plan une idée et une pratique de recherche. Il se dirige dans un sens qui le rapproche de l'activité artistique totale dans ce qu'il peut avoir d'imprévisible et de tâtonnement.

> «Il n'y a pas de perception (disons de perception esthétique) sans inconfort et sans surprise.»
>
> Dominique Noguez, Éloge du cinéma expérimental.

Il n'y a pas de visionnement d'art vidéo sans inconfort ni surprise non plus. Le regard est le plus souvent activé et la perception stimulée par un usage dérogatoire de la télévision.

Essentiellement un art de communication, l'art vidéo n'a pas encore trouvé une analyse qui le cernerait complètement. La sémiologie de la vidéo n'est pas encore faite et elle permettra une compréhension des modes d'adresse de ce médium.

Ce travail a pour objectif principal de combler une lacune dans la documentation disponible sur l'art vidéo au Québec et il est fait pour prendre contact avec ce médium et la production québécoise des vingt dernières années.

Nous avons essayé dans un premier temps de définir de façon spécifique le champ d'intervention de l'art vidéo en le situant par rapport à la télévision, au cinéma, au cinéma expérimental et à l'art actuel. Cette distinction entre l'art vidéo et d'autres productions auxquelles il se rattache permet d'en arriver à une définition du médium vidéo lui-même et de l'utilisation qu'on peut en faire en art.

Dans un deuxième temps, nous avons regroupé dans une typologie générale la production québécoise depuis 1970 en tenant compte de la problématique et de l'utilisation du médium que nous avons pu y identifier. Cette classification se propose comme un concept d'interprétation d'oeuvres vidéographiques et elle est issue du visionnement que nous avons fait pour cette recherche de plus de deux cents oeuvres conservées principalement chez PRIM Vidéo, au Vidéographe et au Musée d'Art Contemporain. Nous n'avons pas la prétention d'affirmer que nous avons tout vu. Les visionnements de bandes vidéographiques sont conditionnées par l'état de conservation et de gestion des archives chez les groupes de production et de diffusion. Or, les groupes sont à travailler, de part et d'autres, à l'inventaire de leur collection en vue de publier un répertoire des vidéos qu'ils conservent. Quand ce travail sera terminé, il sera plus facile d'entrevoir toute la production québécoise qu'on y con-

serve. Quant à nous, ces resssources n'étant pas disponibles, nous avons travaillé en explorant ce qu'il était possible de voir.

Cette typologie est basée sur les langages utilisés en art vidéo que nous avons regroupé en cinq préoccupations principales: les explorations sur le processus de l'image électronique, le rapport au temps et à l'espace, le rapport au corps et la mise en scène du sujet, la référence au médium et à la communication, les discours et la représentation: narration, symbolisme et expressionnisme.

Dans un troisième temps, nous avons tracé succintement une histoire de la vidéo au Québec, concentrée autour des groupes de production, de leur formation et de leurs engagements en faisant ressortir le contexte de production de l'art vidéo.

Enfin, nous avons inventorié les ressources de production et de diffusion de la vidéo au Québec en en donnant les coordonnées et les conditions.

Il y a des omissions dans ce travail et elles sont volontaires. Nous n'avons pas intégré à notre typologie toute la production vidéo qui relève des installations et des performances. Les lieux de diffusion, le lien entre ces manifestations et l'art actuel, les codes de lecture sont différents de ceux de l'art vidéo et constituent un champ de recherche original. Nous avons préféré circonscrire l'aire de cette recherche à la production de bandes vidéographiques qui ne dépendent pas

du lieu et du contexte de diffusion, relevant, à cause de ce caractère, d'un mode de communication de masse reproductible.

Ce travail constitue donc une référence où nous y avons regroupé certains éléments qui pourraient servir de guides pour la perception et l'interprétation de l'art vidéo. La production vidéo est de plus en plus nombreuse et diffusée. Toute prise de contact avec l'art contemporain devra y toucher.

CHAPITRE I

LE PROCESSUS DE L'IMAGE VIDÉO: LA TECHNIQUE

Le terme vidéo désigne souvent un ensemble d'équipement ou d'utilisation de plus en plus diversifié. On peut y comprendre les bandes vidéo elles-mêmes (par exemple les «vidéo-clubs» qui sont des lieux de location de «vidéos»), le matériel nécessaire à la production et à la diffusion de ces bandes: magnétoscope, moniteur, caméra («tourné en vidéo») ou encore l'activité spécifique de créer des documents enregistrés sur bande vidéo («faire de la vidéo»).

Cependant, la vidéo est d'abord un procédé de constitution d'une image qui n'est pas issue d'un procédé photochimique comme c'est le cas pour l'image cinématographique mais qui est formée de façon électronique. C'est aussi un procédé d'enregistrement magnétique de l'image (et du son) sur une bande magnétoscopique.

L'image résulte de la transcription de variations lumineuses en variations électriques. Celle-ci se fait à l'intérieur du tube analyseur de la caméra doté d'un faisceau électronique qui redéfinit l'image ligne par ligne, point par point en variations d'intensité électrique correspondant à l'éclairage de chaque point. Toutes ces informations détenues par la caméra constituent le signal vidéo. Celui-ci est véhiculé à l'intérieur du tube cathodique du moniteur où la transcription inverse se fait.

Alors, trente fois par seconde, l'image formée de 525 lignes de définition (c'est la norme américaine)(1) est retransmise par un faisceau lumineux qui balaye l'écran de gauche à droite et de haut en bas. Le déplacement de ce faisceau lumineux ultra-rapide permet la construction de l'image complète. Si celle-ci nous semble fixe, c'est illusoire car l'image est continuellement en mouvement, recomposée sans cesse. C'est donc plus le processus d'organisation de l'image qui est électronique que l'image elle-même.

La diffusion de l'image peut se faire en direct ou en différé, par voie hertzienne (transmission par ondes comme procède la télévision actuelle) ou par câble (circuit fermé de télévision).

La «vidéo légère» correspond à un matériel portable. Une unité portable (Portapak) comprend: une caméra électronique composée d'un objectif, d'un micro qui capte le son, d'un tube analyseur, d'un déclancheur de l'enregistrement et d'un viseur par lequel on peut voir l'image enregistrée sur une bande, un magnétoscope qui est relié à la caméra enregistre les images et les sons sur une bande magnétique et les relit grâce à ces têtes de lecture. Il s'agit du même type de lecture que pour la cassette audio. Les bandes magnétiques des systèmes porta-

(1) De plus en plus, la définition de l'image vidéo est améliorée par une augmentaiton du nombre de lignes de lecture (moniteur à haute définition).

bles sont de 1/2 pouce ou de 3/4 pouce.(1) Les premiers portapak étaient de 1/2 pouce sur bobine. Aujourd'hui, on travaille sur des bandes en cassettes. Pour une utilisation domestique, les fabricants mettent sur le marché des équipements ultra-compacts et légers comme cette caméra dans laquelle on trouve la cassette et le bloc d'alimentation énergétique.

Une fois la bande originale enregistrée, le montage vidéo ne se fait pas par coupure comme au cinéma mais en recopiant bout à bout les séquences choisies. Les tables de montage sont constituées de deux magnétoscopes, l'un lisant l'original, l'autre enregistrant la bande finale. La sélection des images peut se faire de façon très précise puisqu'on peut décomposer chaque seconde en ses trente cadres (communément appelées «frame») et choisir précisément celle où commencera la séquence et celle où elle finira, grâce à un compteur électronique.

À cette étape de montage, l'utilisation d'un générateur d'effets spéciaux et d'un correcteur de base de temps permet d'intervenir sur l'image originale quant à sa lumière et sa couleur (solarisation, coloration, haut-contraste) et deux bandes originales peuvent être superposées, juxtaposées ou traitées en fondus enchaînés. Nous n'énoncerons pas ici tous les effets spéciaux qui peuvent modifier l'image vidéo, ils sont nombreux et se multiplient rapidement grâce à des appareils (ordi-

(1) Pour le matériel professionnel, on se sert de bandes de 3/4, 1 ou 2 pouces de large. Un nouveau système 1/2 po. (BETACAM) est maintenant utilisé par quelques télévisions pour les bulletins de nouvelles.

nateurs) qui traitent l'image de façon numérique et non plus analogique. Ainsi, on peut intervenir sur certaines parties précises de l'image, celle-ci étant schématisée en tous les points (pixel) qui la constituent. Certaines régies vidéo permettent de déplacer des parties d'images, de les empiler, de les retourner, de les faire pivoter, etc. On voit depuis quelques mois beaucoup d'utilisation de ce type d'effets. Par exemple, l'indicatif des Beaux-Dimanches (Radio-Canada) les utilise.

La bande finale constitue ainsi la bande maîtresse de 2e génération. À partir de celle-ci, on procèdera à la copie (3e génération) pour la circulation et la diffusion du document.

Le son peut être enregistré sur la bande vidéo ou ajouté à celle-ci. Cela permet une multitude d'effets sonores dont on se servira beaucoup en art vidéo, le son venant soutenir l'approche visuelle.

Les standards de télévision diffèrent qu'on soit au Japon et en Amérique du Nord (N.T.S.C.: National Television Standard Comity), en Europe (P.A.L.: Phase Alternative Line) ou en France (S.E.C.A.M.: Séquentiel à mémoire).

À partir de cette même technique, la vidéo et la télévision se distingueront quant à l'intervention qu'on fait sur l'image, sa génération et sur la signification de la représentation imagée elle-même.

CHAPITRE II

DÉFINITION DU GENRE: LE CHAMP VIDÉO

Dans ce chapitre, nous tenterons de définir la vidéo en tant que médium en la situant quant à la télévision, au cinéma et l'art actuel. Nous tiendrons davantage compte de la spécificité du médium qu'à son utilisation et son exploitation en art vidéo, ce qui fera l'objet du prochain chapitre.

1. La vidéo et la télévision

La vidéo n'est pas la télévision. (1) Si le mécanisme d'obtention de l'image est à la base le même, toute la recherche vidéo se démarque de la production télévisée.

> La vidéo, c'est l'anti-télévision, le rejet des conventions de la narration et la repossession de l'image électronique comme outil spécifique de production. (2)

Depuis 1936, première transmission télévisuelle à grande échelle (à l'occasion des Jeux Olympiques de Berlin), la télévision s'est donné plusieurs fonctions: informer, divertir, éduquer... Elle s'efforce ainsi d'atteindre la plus grande audience et de satisfaire le plus de

(1) C'est la pratique et non la théorie qui amène ce constat.

(2) Danielle Lafontaine, l'Image électronique, M.A.C., 1974.

besoins possible. Pour cela, on a visé un public non seulement diversifié mais moyen. De plus, on a stratifié la programmation selon les disponibilités de ce public moyen: émissions féminines l'après-midi, pour les enfants avant le souper, etc.

L'image télévisée est populaire car la télévision officielle (commerciale ou publique) se veut le plus populaire possible. Ce «populaire» est cependant fabriqué selon des normes précises, souvent élitistes de notre société. Par exemple, l'environnement social et physique des téléromans «populaires» a toujours tendance à tendre vers les valeurs de la classe dominante (qui exerce un pouvoir économique, politique mais aussi culturel). Même dans «Le temps d'une paix», de Radio-Canada, qui est par plusieurs considéré comme un bon téléroman, la société paysanne tend vers une vie plus bourgeoise et adopte ses valeurs (tourisme, loisirs, organisation du travail, etc). La complexité des rapports de classes se reproduit à la télévision et tandis qu'une idéologie dominante s'affirme, les classe populaires tendent et aspirent à cette dominance. La représentation télévisuelle participe donc à cette normalisation.

Sur le plan formel, la télévision obéit à des normes qui ne doivent pas bousculer la perception visuelle, auditive ou conceptuelle des spectateurs: les mouvements de caméra sont souples, bien mesurés, imperceptibles, le rythme de montage est souvent régulier; la mise au point d'un système de production normalisée, hiérarchisée (où chacun a ses compétences et ses responsabilités) a eu comme conséquence que tout excès est évité, de façon stricte.

Ainsi, on peut penser que la télévision officielle est basée sur un langage essentiellement esthétique (1), pas celui d'une démarche ésotérique par rapport à l'art actuel, mais celui de la détermination d'une norme de beau et de bien fait par la communication de masse. Tous les codes actuels de la télévision constituent une approche esthétique bien précise. Même dans son évolution technologique, la télévision propose, à très large échelle, un standard de beauté et de «qualité technique» qui devient la référence perceptuelle du public quant à ce que doit être la télévision.

De la même façon que la photo s'est inspirée dans ses premiers balbutiements de la peinture (surtout pour la mise en scène du portrait), que le cinéma a pris ses premières leçons au théatre, la télévision s'est inspirée du cinéma et de la radio (2). Encore maintenant on reproche à la télévision d'être de la radio en images, d'être demeurée un médium statique. Il faut nuancer ici selon les différentes télévisions nationales: ainsi, si on reproche davantage ce statisme à la télé française, la télévision américaine est reconnue, surtout pour les bulletins télévisés, pour être sur les lieux, à l'instant où l'action se passe qu'elle crée souvent par sa présence. On semble y revaloriser le direct qui a été depuis que c'est possible, abandonné pour pouvoir contrôler tout écart quant à la norme (de la technique ou du discours). On évite

(1) Maria Gloria Bicocchi, L'Usage de la vidéo en Europe in Parachute no. 8 automne 1977, p. 25-27.

(2) Dominique Belloir, Vidéo art explorations, Cahiers du Cinéma. 1982, p. 9-10.

ainsi tout accident. Il faudrait voir les causes de ces différences dans la compétition, le contrôle étatique de la télévision, dans l'attente du public ou dans ce qu'on anticipe de ses désirs.

La vidéo s'est développée en réponse au fonctionnement et au discours de la télévision officielle. Liée à divers mouvements de contestation, elle est devenue un outil (1) d'intervention sociale, de questionnement et de prise de conscience. Avec la vidéo légère, l'intervention est immédiate, percutante car elle permet de «se» voir et d'intervenir de différente façon: comme mémoire, comme déclancheur, comme miroir. Elle permet de faire une «autre» télévision qui critique et remet en cause la première.

Dans la production vidéo, on s'est au départ servi du médium comme antidote aux structures traditionnelles de la production télévisée. L'expérimentation quant à toute la technique vidéo (fabrication de l'image, son, montage, représentation et signification) correspond à un usage créatif du médium, intégrant une large part de technologie et se définit davantage comme le champ de l'art vidéo.

Situé de façon parallèle à la production télévisuelle institutionnelle, l'art vidéo n'en reste pas moins près de cette production. Celui-ci s'inscrit dans une problématique de communication où le médium employé (malgré l'usage expérimental qu'on en fait) est le produit de la

(1) Maria Gloria Bicocchi parle de «machine (qui) possède une logique interne» plutôt que d'outil.

technologie des communications et pourrait donc s'inscrire dans le système «télévision». Cependant, les structures de ce système laissent peu de place à des «émissions» marginales qui proposent souvent un discours anormatif quant aux normes télévisuelles et sociales.

Pourtant, les artistes ont besoin du contexte technologique et professionnel de la production «broadcast». Les intuitions créatrices quant au médium ont besoin de la fine pointe de la recherche en électronique et en communication (synthétiseurs, régies vidéo, etc.). Si la vidéo légère a permis beaucoup d'expérimentations, les vidéastes ont maintenant des exigences strictes quant à leur produit. Un vidéo mal fait, même par un artiste, reste un vidéo mal fait.

L'art vidéo possède un minimum de caractéristiques communes qui s'expriment à travers une multitude de tendances et de langages.

La première se situe peut-être au niveau de l'intention du vidéaste quant à sa production, intention de créer et d'intervenir sur un mode perceptuel. Il se situe la plupart du temps en dehors des circuits officiels de production, travaillant seul (producteur indépendant) ou en équipe réduite et s'occupant de toutes les étapes de la production du document. Il se joint à l'occasion à des centres de production et de diffusion regroupant d'autres producteurs indépendants.

Une autre caractéristique qui permet de définir l'art vidéo, c'est le contexte de diffusion dans le circuit des musées et des galeries, ce

qui lui crédite son appartenance à l'activité artistique et lui donne une caution institutionnelle.

Enfin, un des traits distinctifs de cette expérimentation est de valoriser une recherche formelle, un travail sur le signifiant et la représentation et sur la matérialisation même du médium et de ce qu'il véhicule, cela à travers une démarche expressive ou structurale. Non moins sociale et politique que la vidéo d'intervention, la vidéo d'art est subversive par le biais d'une démarche intuitive et plus individualisée. Elle remet en cause toute l'utilisation qu'on fait de la télévision comme outil de communication quant à l'usage de la technique, la structure de production et les normes de la représentation et le rôle plus actif qu'elle attend du spectateur. Dans ce sens, elle peut même devenir un outil politique de changement culturel.

2. L'art vidéo et le cinéma

> L'écran de cinéma s'ouvre sur un champ de vision et de projection presqu'illimité - projection favorisée par l'obscurité et la distance. L'écran de T.V. restreint le champ de l'image, s'accomode du gros plan et du détail réalistes et s'impose au regard du quotidien. (1)

La télévision officielle s'inspire fréquemment des codes cinématographiques (2) de la représentaiton: construction des plans et des

(1) Charles Giodblum, «Vidéo objectif ou le temps des appareils du pouvoir».

(2) On réfère ici surtout au cinéma commercial. On parlera du cinéma expérimental plus loin.

séquences, cadrages, mouvements de caméra, angles de prises de vue, etc. Dans les dramatiques, on double l'effet théatre à l'effet cinéma. On brise le temps, on présente une réalité figurative et fictive, comme au cinéma.

L'art vidéo se démarquera de cette démarche par le grand intérêt qu'il portera au médium lui-même afin d'en dégager toute la spécificité quant à la production et la diffusion de l'image, la qualité lumineuse et la particularité spatiale de la vidéo.

Le cinéma est souvent qualifié d'art de la lumière: production d'une pellicule à travers laquelle passe directement la lumière pour que l'image apparaisse à l'écran. En vidéo, la lumière provient de la transposition d'un champ magnétique en intensité lumineuse. La lumière passe du fond du moniteur à l'écran. La lumière de la vidéo est en mouvement continuel et l'image est une synthèse de l'accumulation des mouvements de lecture du faisceau lumineux du moniteur. L'image étant moins définie à cause de ces facteurs, elle est moins lumineuse, éclatante et précise qu'au cinéma.

De plus, cette lumière n'est pas environnementale comme dans le cas d'une projection cinématographique sur grand écran, la lumière baignant ainsi toute la salle. Dans le cas de la vidéo, non seulement elle est moins «éclairante» mais en plus, elle est restreinte à un cadre spatial limité (1) (le moniteur ne faisant aucun rappel de l'écran). On

(1) La technologie tente de faire tomber cette limite par de nouveaux types de projection de l'image sur écran.

ne peut donc pas faire abstraction de l'environnement qui conditionne l'image télévisée. Ce qui est bien différent de l'action d'un film, projeté au cinéma, sur l'espace ambiant.

À cause de la dimension, du contexte public de projection et de la construction de l'image cinématographique, l'espace au cinéma est perçu comme réaliste. La construction des plans et des séquences, les angles de prise de vue impliquent le spectateur dans cet espace. De plus, celui-ci fonctionne souvent à l'échelle de l'horizon, le cinéma ayant développé ces grands espaces qu'on ne pouvait avoir au théatre et qu'on ne peut retrouver que de façon mitigée à la télévision.

L'espace de la télévision est restreint par le cadre du moniteur, il est plat et s'accomode davantage du gros plan. Il est difficile de percevoir les détails d'une scène en plan éloigné à la télévision. Et dans la simulation d'un espace réaliste, la télévision n'a pas toute la possibilité d'aménagement de la profondeur de champ qu'a le cinéma. L'image apparait donc sans relief (sauf dans le cas de l'image abstraite où on explore les effets de profondeur au niveau optique). Si le gros plan est beaucoup plus exploité à la télévision, c'est aussi que ce médium est plus intimiste et fonctionne souvent sur un espace clos. De plus, il travaille davantage dans des lieux fermés (studios, intérieurs) qu'en extérieur: les murs doublent ainsi l'effet du cadre restreint de l'écran.

Un autre facteur qui distingue la vidéo du cinéma, c'est la nature du temps (1). Au cinéma, on le compose, le découpe et l'épure des temps inutiles. Le temps y est en extension. À la télévision, il est aussi composé mais en temps plus continu qu'au cinéma. Il se réfère aussi davantage à la quotidienneté, aux gestes banals et fonctionne au «présent continu». Les énigmes ne sont pas bouclées à chaque jour mais se développent d'une journée ou d'une semaine à l'autre. Et malgré cette continuité, il y a l'ambivalence que crée une certaine instantannéité du médium, à consommation rapide, non «culturelle» (2).

Le cinéma diffère de la télévision en plus par le contexte public de sa perception comparativement à une consommation privée de la télévision. La programmation de la télévision tient d'ailleurs compte de ce caractère de la réception en découpant le temps pour permettre au spectateur, de façon régulière et prévue, de vaquer à certaines occupations ou de régler une situation familiale ou personnelle! En plus, ces césures ont pour fonction de permettre une décompression, un détachement momentané de l'image et de l'intrigue. Le niveau d'intensité est ainsi toujours ramené à un degré acceptable, moins dérangeant ou fatiguant qu'au cinéma où deux heures en ligne, on est soumis à l'impact perceptuel du film, sans rémission sauf celle du dénouement du drame. D'ailleurs, le plaisir du spectateur au cinéma ne vient-il pas en grande

(1) On verra au prochain chapitre les caractéristiques de l'exploitation du temps en art vidéo.
(2) Comme en parle Walter Benjamin, dans «L'oeuvre d'art à l'heure de sa reproductivité technique».

partie de l'envahissement? Ce que ne fait pas la télévision, elle-même censurant ses effets.

3. L'art vidéo et le cinéma expérimental

Il est opportun de faire le lien avec la production du cinéma «expérimental» (1) où les différentes démarches procèdent de problématiques qui sont souvent exploitées en art vidéo.

Ainsi, les conditions de production et de diffusion sont souvent les mêmes. Le cinéma expérimental trouve peut-être moins de structures de mise en circulation que l'art vidéo qui se sert du système de diffusion de l'art contemporain (galeries et musées). Mais de toute façon, les deux productions se situent à côté des télévision et cinéma traditionnels. Les documents produits le sont alors dégagés de tout concept de rentabilité. Par conséquent, les artistes (comme beaucoup de créateurs en art visuel) sont aussi dégagés (à différents degré) d'un souci de «succès».

La place qu'y tiennent les préoccupations formelles est très importante. Il s'y dégage un souci certain lié à l'apparence sensible ou à la structure de l'oeuvre. On mise beaucoup sur l'impact perceptuel, celui-ci se matérialisant dans la fonction poétique de l'oeuvre.

(1) Voir Dominique Noguez, Éloge du cinéma expérimental et xxx, A History of the American Avant-Garde Cinema.

Le souci d'une référence réaliste (telle qu'on la comprend généralement au cinéma) et d'une «netteté» technique hors du réel (mise en évidence artificielle d'un personnage, d'un geste ou d'un son) sont remplacés par une ré-exploitation de ces données. Le cinéma expérimental joue sur les codes du langage cinématographique: «Donnons de l'espace en plus, des moments sans rien, des sons immotivés -voilà la subversion du cinéma expérimental» (1). Voici aussi des traits qu'on retrouve en art vidéo à travers l'exploitation du temps réel, non investi d'actions et d'une bande de son bousculée, souvent indirectement proportionnelle à l'image, pour en rehausser l'énonciation.

4. L'art vidéo et l'art actuel

Il y a deux rapports à établir entre l'art vidéo et le contexte de l'art actuel: sa place quant au marché et la diffusion de l'art et sa rencontre avec les préoccupations formelles et idéologiques de l'art actuel.

L'art vidéo, dans la production vidéo, occupe cette catégorie de production artistique entre autres à cause des lieux de diffusion qui ont pris en charge cette forme de communication (musées et galeries). Les vidéogrammes sont considérés comme des oeuvres d'art et peuvent en cette qualité faire partie de la structure de distribution de l'art. Cependant, ce sont des oeuvres d'art qui ne répondent pas aux même lois

(1) Dominique Noguez, op. cit.

de conservation, diffusion et mise en marché que des oeuvres plus «permanentes» (sculpture et peinture). Elles rejoignent ainsi la problématique de certaines productions contemporaines en arts visuels qui s'inscrivent dans un processus de durée autant que de spatialité et qui tiennent compte de l'instant présent, de la non-permanence de l'objet ou de l'évènement qui s'inscrit alors dans la virtualité. Les vidéogrammes n'existent qu'au moment précis où on les visionne, dans un espace et un temps limités. Ils ne peuvent donc pas rajouter à la notoriété d'une collection «permanente» puisqu'ils ne «s'exposent» pas.

Or, cette production trouve difficilement sa place dans le marché de l'art. La valeur économique en est difficile à établir. Il peut être produit en série et facilement reproduit. S'il ne s'expose pas bien, il ne se distingue pas non plus par sa rareté. Toutes les évaluations des objets d'art basées sur l'authenticité et l'originalité de l'oeuvre ne tiennent plus. (1) De plus, le support est fragile. La bande magnétique est délicate, le risque d'abimer le signal magnétique est grand. Tout le marché traditionnel n'a pas de place pour un tel objet.

La vidéo se rattache à la télévision quant à plusieurs de ses modalités (nous en parlerons plus loin). Les vidéogrammes dépendent plus de l'organisation d'un marché qui tiendra compte de ces spécificités comme oeuvres d'art (et non pas comme «objets» d'art) et celles-ci

(1) Voir Walter Benjamin, op. cit.

auront à être traitées comme les oeuvres reproductibles (livres, disques, films), l'appropriation à un artiste se faisant alors par les droits d'auteur.(1) Pour l'instant, les vidéastes ne font pas d'argent avec leurs vidéos et ce sont surtout les institutions publiques qui achètent.

La vidéo a un avantage sur l'évènement ou la performance. Celui de la bande enregistrée qui peut redonner existence à l'oeuvre. La performance ne peut que difficilement revivre. Si elle le fait, c'est davantage à travers des traces ou une mémoire (beaucoup d'entre elles sont maintenant prises en vidéo).

L'objectif premier de l'art vidéo n'est pas de produire une bande vidéo mais de véhiculer une problématique ou un questionnement par ce biais, en se servant du médium comme d'un renforcisseur de l'idée ou de l'intuition. À ce titre-là, l'art vidéo se situe dans un courant contemporain d'interrogation quant à la production artistique et au produit lui-même.

Comme on le verra plus spécifiquement dans un prochain chapitre, l'art vidéo a exploré une multitude de démarches qui s'inscrivent en art actuel. Plusieurs des recherches qui explorent le médium au niveau du temps réel, de la pauvreté du signal magnétique, de la dégradation de ce même signal relèvent souvent de l'art minimal quant à sa préoccupation des structures primaires temporelles ou spatiales.

(1) Il n'est pas nécessaire ici d'élaborer au sujet du contentieux qui dure concernant la définition et la protection des droits d'auteurs.

L'exploration plus électronique du médium relève souvent d'une tendance expressionniste abstraite. Ces recherches pour la production d'une image abstraite en mouvement portent beaucoup sur la matérialité du médium lui-même. De plus, les expressions gestuelles y sont nombreuses.

La conception de la caméra comme oeil témoin a donné une nombreuse production où le regard sur le corps et l'action simultanée qu'il peut provoquer se rattache à l'art corporel et ses différentes manifestations. On peut voir le corps en mouvement on en gros plan sur l'écran (cette action relève souvent d'une démarche narcissique) ou encore le corps se tient à la place de la caméra dans des marches et gestuelles qui captent ce qui est vu.

Les vidéogrammes orientés vers une problématique de la communication et de la représentation sont souvent conceptuels. Plusieurs le sont en faisant une socio-critique d'un phénomène.

La nouvelle figuration peut trouver sa place parmi la production vidéo à travers une nouvelle narration qui tente souvent de déconstruire les modes d'adresse des récits narratifs auxquels on est habitué.

L'art environnemental (land art) a produit lui aussi des vidéo-constats d'actions ou d'inverventions environnementales ou encore témoins d'un déplacement dans l'environnement. Par des installations-

vidéos, les dispositifs deviennent des sculptures intégrant des moniteurs-vidéo. On y réfère souvent à l'image devant le paysage et la duplicité et l'ambiguïté qu'il y a entre les deux.

Toutes ces tendances de l'art actuel qu'on retrouve dans la production vidéo depuis ses débuts (1963) tiennent toujours compte de la spécificité du médium et parlent à travers elle.

Comme on a pu le voir dans cette partie, l'art vidéo se distingue du cinéma même si le médium s'en approche par quelques aspects; il se situe en marge de la télévision et trouve mal sa place sur le marché de l'art. Sa place (en tant que produit) est ambigüe. (1) Il ne veut pas être de la télévision mais la télédiffusion resterait le meilleure façon de transmettre cette réalité qui s'accomode mieux de la consommation rapide et de l'instantannéité de ce véhicule que de la structure «mercantile» du marché de l'art. D'autre part, il se rattache mal aux schèmes de l'histoire de l'art et il vise autre chose, dans son essence même. Et pourtant, l'art vidéo participe activement à l'art actuel, le précisant dans certains démarches, le mettant même au pas d'une nouvelle idéologie «technologiste».

Nous identifierons dans le prochain chapitre l'exploitation du médium en art vidéo à travers des documents produits au Québec en essayant de retracer les différentes démarches qui ont été tentées ici.

(1) Voir Maria Gloria Bicocchi, op. cit.

CHAPITRE III

L'ART VIDÉO ET L'EXPLORATION DU MÉDIUM COMME LANGAGE. LA PRODUCTION QUÉBÉCOISE.

Si certaines caractéristiques communes sont le fait des vidéogrammes d'art, comme nous en avons parlé, il n'y a pas une pratique unifiée de l'art vidéo. Pour plusieurs artistes, la vidéo n'est qu'un moment de leur pratique artistique, une façon de poursuivre leurs recherches. Par exemple, Noël Harding et Bill Vazan sont davantages connus pour leur oeuvre en sculpture que pour la vidéo qu'ils ont beaucoup utilisée vers 1975.

Les artistes vidéo (ou vidéastes) viennent toujours d'une pratique plus élargie en arts visuels (multi-média, sculpture, peinture). De plus, les formations initiales sont fort variées (photographie, cinéma, musique, théatre, danse, critique artistique, informatique et génie) et sont le gage d'un très grand dynamisme et d'un éclatement de la pratique vidéo. Les origines diverses garantissent une multitude de démarches originales.

Toutes les démarches en art vidéo sont difficiles à cerner. On peut hésiter continuellement entre l'analyse cinématographique basée sur des théories sémiotiques (1) ou la critique d'art traditionnelle. L'une et l'autre ont beaucoup de limites quant à l'art vidéo, puisque

(1) Voir Christian Metz, Langage et cinéma, Larousse, 1971.

celle-ci est en marge de la production cinématographique et du marché de l'art traditionnel. Ainsi, les codes de lecture auraient à être précisés pour l'art vidéo en tenant compte de la nature du médium, de son usage, de sa perception et de sa diffusion. Si les types d'analyse sont si nombreux, c'est que la production est polymorphe et projette plusieurs problématiques.

Cette grande diversité des recherches peut être regardée selon quelques axes principaux, que nous verrons à travers quelques vidéogrammes de la production québécoise:

- les explorations sur le processus de l'image électronique
- le rapport au temps et à l'espace
- le rapport au corps et la mise en scène du sujet
- la référence au médium et à la communication
- les discours et la représentation: narration, symbolisme et expressionnisme.

Cette typologie tient compte des vidéos-installations et des performances-vidéos qui réfèrent à une ou l'autre de ces problématiques. Toutefois, nous ne traiterons pas dans ce travail de ces productions qui intègrent la vidéo.

1. Les explorations sur le processus de l'image électronique

> L'image qui apparait sur un écran de télévision est une image produite électroniquement. Celle-ci n'est donc pas la réalité elle-même mais bien une construction de cette réalité. (1)

(1) Jean-Pierre Boyer. Cité dans Vidéo du Québec d'Andrée Duchaine

Les interventions sur l'image font partie des premières manipulations des artistes sur la vidéo. Leur prise en main d'un nouveau médium d'expression artistique s'est élaboré autour d'une manipulation sans réserve pour occulter le médium et le faire se révéler dans sa matérialité propre. Cela a permis de générer et de contrôler de nouvelles images.

Les manipulations peuvent être électroniques ou optiques.(1) Lorsqu'elles sont électroniques, elles agissent sur la nature même de l'image vidéo par des modifications apportées à la technique même de la production de l'image: intervenir sur le champ magnétique avec un aimant, dé-standardiser le sens et la vitesse du balayage, modifier le faisceau d'électrons qui forme l'image et en permet la lecture, forcer la rémanence (lumière trop forte) qui laisse une trace sur le tube et qui s'inscrira sur l'image, trafiquer la synchronisation de lecture, ce qui provoque des sautes d'images ou encore des pertes de signal.

Lorsqu'elles sont optiques, elles procèdent davantage de la formation d'une image qui se voit «faire». Il s'agit surtout du «feedback»: la caméra est orientée vers le téléviseur auquel elle est reliée et refilme de façon continue sa propre image. Selon la position plus ou moins oblique de la caméra et sa distance (zoom et déplacement), l'image se compose de volutes qui se déploient, de perspectives sans fin, dans

(1) Danielle Lafontaine, L'Image électronique, op. cit.

un étourdissant développement. La structure de l'image dépend de sa relation entre les balayages de la caméra et du moniteur. Cela produit une image abstraite et dépendamment de l'angle de prise de vue et du mouvement, on peut faire «voir» et «disparaître» un plan pré-enregistré, par mixage de deux images.

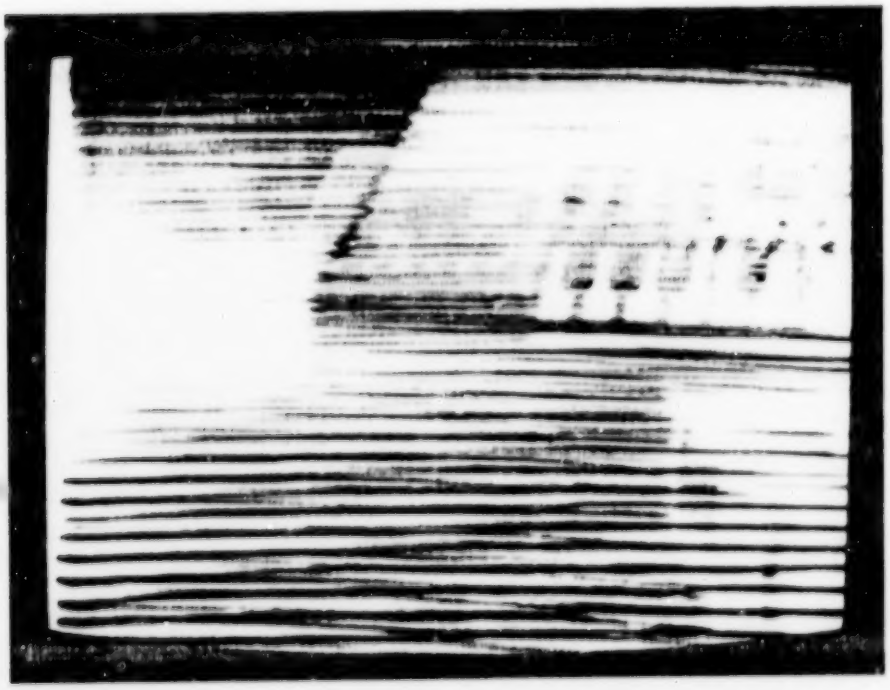
C'est par ce type d'explorations que la vidéo d'art a produit ses premières oeuvres vidéographiques ici. Gilles Chartier, dès 1970-71, initia le vidéo feedback au Québec, à travers lequel il a expérimenté sur la lumière, le mouvement et la construction de l'espace.

Jean-Pierre Boyer dans «vidéogrammes inédits» (1975), sur une musique de Coltrane travaille sur un auto-portrait trafiqué par l'action directe sur l'image (traitement numérique) et le vidéo-feedback.

Dans «Réaction 26» de Charles Binamé, sur une musique de Michel Hinton où celle-ci prend beaucoup d'importance, l'artiste à l'aide du feedback crée une géométrie abstraite très dynamique sur la rétine.

Grâce à des synthétiseurs d'images, il est possible d'interférer entre la caméra et le moniteur pour modifier l'image quant à sa luminosité, sa forme, sa texture ou encore sa couleur, en tout ou en partie. Ces appareils peuvent à l'occasion générer entièrement des formes à partir de programmes électroniques ou informatiques, se passant ainsi de l'image analogique fournie par une caméra ou un magnétoscope. L'ordinateur permet de changer les dimensions de l'image, d'en déplacer certai-

nes parties, de la faire pivoter, de la stabiliser dans le temps (ce qui crée un effet stroboscopique). Lors d'un atelier de travail avec Ko Nakajima du Japon chez PRIM Vidéo à Montréal en avril 1984, nous avons pu travailler sur le «Aniputor», ordinateur qui intervient sur l'image par graphique ou animation, à partir d'une image analogique ou créée directement sur le moniteur. À l'aide de certains appareils, il est aussi possible de modifier l'image, son rythme, sa texture ou sa couleur par les modulations sonores.



Rick Raxlen, «The Polytechnic World», 1983, coul. 11,52 min.
(photo: Martin L'Abbé)

Dans «Polytechnic World» (1983), Rick Raxlen intervient à l'aide d'un synthétiseur de son relié à un synthétiseur d'images. Il modifie les images qu'il produit en créant le son du vidéo. Cela donne une image abstraite en fondu enchaîné (à différents degrés) sur une image du synthétiseur lui-même. D'ailleurs, dans plusieurs autres productions, Rick Raxlen intervient directement sur la couleur ou la forme des images sur lesquelles il travaille. Cette démarche est basée sur un contenu essentiellement perceptuel à un niveau expressif et le poétique l'emporte sur le narratif. «Jaffa Gate» (1983) et «Doubble Cross» (1981) ont été créé de cette façon. Le temps devient un facteur important dans ces vidéos car l'image ainsi modifiée devient dans un certain sens immatérielle, surtout intemporelle.

Plusieurs artistes ont travaillé dans ce sens en vidéo, multipliant et inventant les effets. Ainsi, David Rahn s'est beaucoup impliqué depuis plusieurs années à la réalisation technique de certains effets. Ayant produit lui-même quelques vidéos («Vidéo Clouds» (1978), «Fire Works» (1976)), il a travaillé avec plusieurs autres artistes tels que Monty Cantsin, Rick Raxlen, Ann Ramsden, Marshalore, etc. Alain Bergeron et Miguel Raymond ont travaillé eux aussi dans ce sens d'une recherche sur la modification des images, alliant musique et image dans plusieurs vidéos dont «T.V. Screen», «Berlin Wall», «N», «See the Light...» (1981).

Une des expériences intéressantes et concluantes au niveau de l'effet perceptuel est celle de Richard Martin dans «Métamorphoses»

(1972). Cet essai sur la détérioration du signal magnétique a été inspiré par une démarche semblable qu'avait faite Alvin Lussier au niveau sonore. En recopiant la copie d'un original visuel et sonore, il passe du figuratif à l'abstraction. Conçu en boucle, on y voit une femme dans quelques mouvements de danse qui descend un escalier. Les enregistrements successifs produisent une déformation progressive des images. Seuls quelques éléments abstraits, relevant plus de lumière que texture, demeurent, accompagnés de quelques sons issus de la bande sonore originale multipliée. À travers cette abstraction qui se fait tout au cours de la bande, un lien de mémoire se trace entre le figuratif et ce qui en subsiste.

Si une grande partie des explorations sur l'image elle-même ont été peu nombreuses, elles ont quand même fait partie des premières recherches sur le médium. Cependant, elles ont moins séduites les auteurs qu'une utilisation du médium pour intervenir sur le contenu de l'image plutôt que sur la formation de l'image elle-même, cette formation créant bien sûr un contenu lui-même.

2. Le rapport au temps et à l'espace

Le temps et l'espace sont deux des structures primaires du vidéo. À ce titre, ils ont beaucoup été exploité, de différentes façons. Utilisant moins ou pas du tout d'effets spéciaux et presque toujours le noir et blanc, le temps et l'espace y sont traités en pleine présence (pour plusieurs, cela a pour effet d'être long et lourd). Ces réalisa-

tions sont minimales et souvent répétitives. Elles relèveraient facilement d'une approche structuraliste du médium.

Quant au temps, on travaille sur le temps présent, celui comblé ou pris par le visionnement ou encore sur la mémoire, le temps remonté, recodé, découpé.

Plusieurs vidéos relevant de cette tendance ont été faits parmi les premières productions d'art vidéo au Québec. Premier vidéo produit par Véhicule-Art, «Box Concert» (1974) de Suzy Lake explore un espace réduit en profondeur et un temps linéaire non narratif. Pendant 5 minutes, Suzy Lake accomplit une série d'actions répétitives où elle déplace une longue et mince boîte de carton qu'elle tient à une de ses extrémités d'un côté à l'autre d'une table, soulevant la boîte au dessus de cette table. L'espace prend la dimension suggérée par la boîte, ni plus large, ni plus profond, la boîte agissant comme borne. Le vidéo est monté en boucle de sorte qu'on reproduit la même séquence plusieurs fois. Cela crée un arrêt fictif du temps puisqu'on ne sent pas la transformation de la boîte sous l'effet des manipulations répétées qu'on lui fait subir.

Noël Harding dans «Table et chaises» (1975) est placé dans une pièce en présence d'une table et de deux chaises de part et d'autre de la table. Pendant toute la durée du vidéo (3 minutes 15), il change de chaise pendant que la caméra balaye la scène dans un mouvement horizontal. Ce balayage horizontal vient renforcer l'axe horizontal de déplacement de l'homme qui change de chaise, d'un côté à l'autre de la table.

Dans ces deux vidéos, le rythme qui module le temps, de façon régulière, provient des mouvements des acteurs.

Bill Vazan quant à lui explore davantage le temps continu perçu dans un déplacement. Avec «Stone Maze» (1976), il s'agit d'un constat du démantellement de l'exposition Corridart à Montréal, la sculpture environnementale de Bill Vazan est démontée pierre à pierre par l'équipement lourd de la ville. À la fin, prise d'un hélicoptère qui tourne autour de la scène et prise au sol, la scène s'élabore lentement sans découpage, sans artifice. Cette bande dure 27 minutes pendant lesquelles l'action se répète, celle du déplacement des pierres.

Dans «A Anvers» (1976), il s'agit, pendant 30 minutes, d'un travelling en auto, sur l'autoroute menant à Anvers. On y voir l'autoroute qui défile devant l'auto, la caméra étant à l'intérieur de l'auto, visant l'avant. On y voit aussi une carte routière présentant la région. Ce plan, qui revient régulièrement, fait le pont entre l'espace (perçu en plan) et le temps de déplacement perçu par la vue de l'autoroute qui défile.

On retrouve dans la production québécoise quand même peu de vidéos qui explorent de façon structurale le temps et l'espace. On a tendance à aborder cette problématique de façon plus intuitive que conceptuelle, à travers la mémoire.

Plusieurs bandes sont des temps retrouvés, découpés et remontés comme un agissement de mémoire. Ainsi, «Dutch Light-textual actions» (1981) de Marshalore explore davantage la lumière que le temps mais celui-ci est à la base d'un carnet de voyage (fictif et réel) en Hollande où le lieu n'est pas toujours vraiment déterminé. Il en reste des impressions filtrées sur la lumière et l'espace de la Hollande, comme des souvenirs ou des traces.

«Time Zone» (1979-81) de Pierre Rovere et «On n'est pas obligé d'être en amour» (1983) de Louise Gendron présentent ce lien entre le temps, la mémoire et l'espace, en interrelations continues. L'approche vidéo s'y fait par le montage souvent très découpé, la surimpression d'images, les cadrages et les sons (amplifiés, déformés ou réels).

Si le temps et l'espace nous y apparaissent au premier plan, il arrive toutefois que ce plan se double d'investigations dont la présence est importante. Le rapport au corps fait partie de la perception du temps et de l'espace, mais braque la caméra sur le corps et non plus sur l'espace qui l'entoure.

3. Le rapport au corps et la mise en scène du sujet

Entre la performance et la vidéo, avec souvent des références à l'espace et au temps, plusieurs bandes mettent en scène le sujet auteur mis en situation d'acteur, se présentant en rapport avec son corps. La caméra est un oeil qui regarde ce qu'on lui montre. À travers elle, le sujet peut se voir et aussi se montrer. La vidéo peut de cette façon devenir un miroir.

Ce trait de la production en art vidéo, que l'auteur se mette en scène, peut être expliqué par le contexte de production individuelle qui le caractérise. On pourrait parler de vidéo d'auteur où celui-ci fait tout ou presque. Il conçoit, acte et monte son vidéo; l'autoréférence devient alors évidente pour lui comme pour le spectateur.

«Three Works for Mind-Body» de Noël Harding (1974) est conçu pour trois moniteurs où trois bandes jouent simultanément et mettent en scène le corps, en parties. Les gros plans et les mouvements lents de caméra créent une incertitude quant à l'espace (à sa profondeur) et surtout quant au corps car on n'en perçoit que certaines parties à la fois (tête, jambe, bras ou main).

Marshalore explore beaucoup la présence du corps dans un climat certain d'érotisme. Le corps crée une présence importante, lourde même dans «You must remember this» (1978-1979). Ce vidéo est conçu en deux actions qui alternent: Marshalore, accompagnée au piano par Abe Lee, chante «You Must Remember This» du film «Casablanca» et «It's my man» de Piaf. La caméra, comme une caresse, glisse sur son visage, son épaule, son oeil. D'autre part, elle raconte son éducation stéréotypée quant au modèle féminin (elle boit du lait, se maquille). Elle réagit et s'en dégage («I want to be cool»). Les séquences où elle chante présentent un corps libre en opposition au corps contraint dont elle parle, le corps étant le véhicule de l'image qu'on projette.

«Trop(e)isme» (1980) décrit des états d'angoisse présentés à travers des comportements animaux ou plutôt très «naturels» ou primitifs. La caméra est stable et Marshalore apparaît au premier plan de l'image, souvent un gros plan sur ses cheveux et son visage, un homme étant à l'arrière plan.

Dans «Vers le capitalisme» (1977), la symbolique autour d'une femme développant à trois reprises le même rite d'un gant noir trouvé dans divers contextes (urbain, domestique, culturel) et porté comme un fétiche, celui de son propre plaisir, comme une perversion culturelle. La caméra, comme dans les autres vidéos de Marshalore, explore sa tête, ses cheveux, son visage.

Monty Cantsin dans «Silent Tapes» présente son corps morcelé («Asshole», «Tongue») où chaque partie de son corps devient autonome, avec ses propres pulsions et réflexes. L'espace écranique est habité par cet élément corporel. La caméra voyeuse démontre une recherche sur la qualité plastique de l'objet montré (parties de corps) en dehors de tout tabou sur le noble et le «caché» du corps.

Une autre façon pour la vidéo de faire paraître le corps est de lui substituer la caméra. Ainsi, beaucoup de démarches gestuelles ont permis de faire des bandes spontanées en référence à l'action du corps. La marche, le voyage permettent bien ces explorations. Dans «Hitch Hiking» (1971) de Frank Vitale, une des premières oeuvres vidéo produites au Québec, celui-ci part en voyage sur le pouce avec sa caméra en action en bandouillère. Pendant quarante minutes, il enregistre ce qu'il vit: la rencontre avec les conducteurs qui le font monter, son aventure avec un jeune sauteur de train dans un wagon en marche d'où on revoit le paysage qui défile et sa discussion avec un policier qui lui met une contravention compte tenu des lois américaines interdisant le pouce. La caméra, c'est Vitale lui-même dans ses déplacements. À un seul moment, la caméra le filme. Autrement, on voit des images spontanées prises par la caméra littéralement placée sous le bras. Les mouvements sont rapides, brusques comme ceux de Vitale quand il bouge et se déplace.

Frank Vitale, «Hitch Hicking», 1971, h/b. (photo: Martin Labbé)
© Le vidéographe

Jean Gagnon avec «Le geste et la marche», esquisse vidéo faisant partie de «Colors bars et autres lumières...» (1983) enregistre pendant qu'il marche sur les remparts de Québec, en temps continu. Il viendra ajouter sur cette séquence le graphisme créé par une caméra qui, la nuit, capte les mouvements des autos ou trace des mouvements de caméra braquée sur une lumière, ce qui crée des marques gestuelles, qui seront superposées à l'image initiale de la marche.

Cette utilisation gestuelle de la caméra se sent dans quelques bandes comme «La lumière électrique» (1977) de Claude-Marie Caron où même la mise au point n'est pas précise compte tenu de l'improvisation avec la caméra. Jean-Pierre Laurendeau avec «The Normals/Les seuls normaux» (1978) montre un spectable de musique autant délirant que la caméra est utilisée de façon improvisée.

Luc Bourbon, «Entre la page et la manique» (1984), fait écho à l'exposition performance de Luc Caron, au Musée d'art contemporain. La démarche est celle d'une caméra qui se déplace dans un itinéraire de «connaissance» avec l'oeuvre présentée, qui est en train de se faire, de s'élaborer.

4. La référence au médium et la communicat'on

L'image de la télévision fascine plusieurs cinéastes et vidéastes. Partie intégrante d'une nouvelle esthétique visuelle, on la retrouve dans plusieurs films et surtout dans plusieurs vidéos...comme si l'image d'une télévision dans un vidéo venait rappeler le médium, ses limites écraniques et sa destination première de lieu de communication. La référence au médium devient directe.

Cette référence, par la représentation d'une image télévisée, vient souligner quelques unes des spécificités du médium. Ainsi, quand on capte une image de télévision par caméra, cette image contient les

lignes et les points qui la constituent et ils sont perceptibles. De plus, les vidéastes en profitent souvent pour y faire apparaître une image floue, désaxée, irrégulière (avec des sautes de synchronisation). On joue à ce moment-là sur l'effet visuel et psychologique d'une telle image.

En même temps qu'on présente des images de t.v., on le fait dans un discours critique sur la télévision comme outil de communication. À ce moment-là, on en relève surtout les mécanismes d'approches et de contenus. On y critique aussi l'attitude passive des téléspectateurs.

Dans «Le portrait de Nydia Maria Vivas Robolledo» (1980), Louise Guay et Louise Daigle dénoncent la torture et le climat de violence quant au droit de parole qui est le nôtre, surtout celui des femmes. Les images sont vues sur un moniteur alors que le dos au mur, les yeux bandés, les deux femmes récitent un texte. Cette double image de télévision nous place dans un contexte de «reportage», de «communication» du discours sur la liberté.

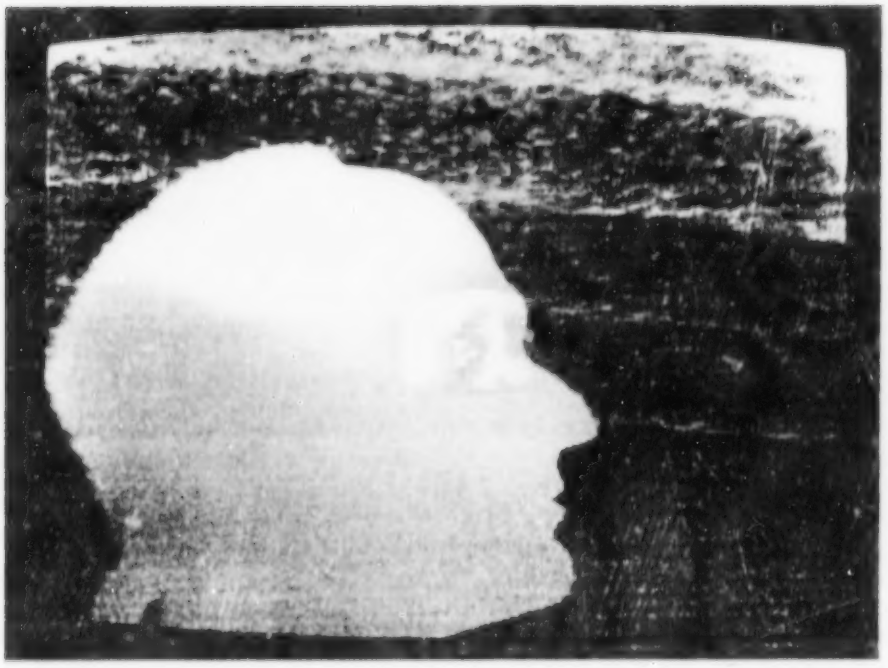
Bernard Hébert dans «Public Melodrama» (1982) (qui relève davantage de la fiction symbolique) nous place dans un contexte de caméra de surveillance et d'images télévisées. Le système en circuit fermé intéresse par son mode de regard indiscret, anonyme. C'est une télévision de non-communication; la caméra prend mais ne rend pas l'image, sauf à celui qui espionne.

Nous pouvons parler ici de plusieurs bandes qui reprennent ce type d'images qui a été beaucoup exploité: Robert Pilou (Lion Lazer) dans «Tourist-Film-Vidéo» (1980) fait un collage sur un touriste à New-York. Avec des effets vidéos, des images de moniteurs, de la publicité, du cinéma, il recrée un contexte d'aventures certes mais surtout de solitude, seul avec l'image électronique. Daniel Guimond procède aussi à la façon d'un collage avec des images t.v. dans «Contorsions: première dose» (1978).

Daniel Dion et Philippe Poloni ont produit plusieurs bandes à l'intérieur des quelles on voit à un moment ou à un autre une image de télé. Une des bandes intéressantes qu'ils ont produites reste «Système des Beaux-Arts»(1981) qui se caractérise par son auto-référentialité. Philippe Poloni, assis à une table, parle devant la caméra. «Vous me voyez mais je ne suis pas là», «caméra one, I am out of focus», «Vous souffrez mais moi je ne souffre pas», autant de références à l'illusion réaliste et aussi au temps réel, peu dynamisé (qui paraît long et ennuyant à plusieurs). Ce monologue est entrecoupé de séquences où on voit le même traveling qui se répète, d'un déplacement sur une autoroute dont on voit les murs. Ces séquences scandent le rythme mais aussi le brisent, mettant l'accent sur le «discours» de Poloni.

Quant à une critique du système de perception de la télévision plus qu'à son mode d'adresse, le vidéo «Blind Light» (1982) de Neam Cathod fait très bien ressortir toute l'agression du système télévision

dont on est victime (ou complice): un spectateur passif (si ce n'est quand il change les postes) et une télévision qui s'impose mentalement, par une superposition d'images sexistes, vicientes, normalisantes. Le vidéo se termine sur une destruction du moniteur, symbole d'insatisfaction, malgré que le spectateur retourne s'asseoir devant l'écran, hypnotisé, démobilisé.



Neam Cathod, «Blind Night», 1982, n/b. (photo: Martin L'Abbé)

«Mr Beef» (1980) produit par Mike Hasiam dans la Série Art Montréal a été cablodiffusé dans la région de Montréal et est conçu comme une performance satirique dans laquelle on imite une émission de télé, avec publicité, montage, etc. Tout tourne autour du personnage performant de Joe Beef. La satire avec une télévision de ce genre est évidente et devient par le fait même critique de l'image et du discours télévisé.

Comme la vidéo est née d'un désir de subversion et de changement de la télévision traditionnelle, plusieurs artistes ont basé le contenu de leur problématique sur les modes de communication de la télévision, du côté de l'adresse autant que de celui de la perception. Remettant en question l'utilisation du médium, ils rehaussent cependant la fascination de ce médium quant à sa dynamique privée et publique.

5. Les discours et la représentation:
La narration, le symbolisme et l'expressionnisme.

Dans toute la production québécoise, une grande partie de celle-ci relève davantage d'une spécification par les types de discours qu'on y retrouve. Les sujets sont multiples, les références au médium aussi. Cependant, le déroulement de la diégèse passe par une forme de langage qu'on pourrait qualifiée de narrative, symboliste ou expressionniste, à un premier degré de lecture puisqu'il n'est pas facile de classer d'emblée une bande dans une ou l'autre de ces catégories, le mélange des genres étant fréquent.

Plusieurs auteurs travaillent sur un discours narratif qui s'éloigne de la narration traditionnelle de la télévision. La plupart du temps, le rythme, le déroulement temporel, une voix «off» ou une image silencieuse deviennent des indices de ce renouvellement de la narration.

Marc Paradis dans «Le voyage de l'Ogre» (1981) et «La Cage» (1983) brise la narration ou le reportage par le lien qu'il crée entre le subjectif et l'objectif, entre le factuel (une histoire d'amour et une histoire de film) et l'essentiel (la condition homosexuelle). Il y a une dissociation sensible dans le discours et l'image de telle sorte que l'un supporte l'autre. Cela donne beaucoup de poids à l'impression d'engagement profond qui en découle.

Anne Ramsden, dans «Manufactured romance part one: Chance for Love» (1982) adopte la forme d'un téléroman. Des différences importantes le distinguent cependant de ce genre populaire de création: le déroulement lent et non coupé du temps, l'ironie des séquences de gestes quotidiens et banals (par exemple, le lunch de l'après-midi entre deux amies, une séance de maquillage, etc.) et l'engagement féministe.

Plusieurs vidéos qui agissent davantage comme déclancheurs quant à une intervention sociale remettent aussi en cause une narration de type documentaire. Ainsi, dans «Fait divers: elle remplace son mari par une T.V.» (1983) de Lynda Graig et Jean-Pierre St-Louis, «Gus est encore dans l'armée» (1979) et «Ma vie, c'est pour le restant de mes jours» (1980) de Lorraine Dufour et Robert Morin, la fiction se greffe au réa-

lisme de la situation en déséquilibrant la narration. À ce moment-là, on se demande qui est qui, ce qui relève de l'improvisation ou du scénario, tout au long du document.

«Twelve of us» (1983) de Luc Courchesne joue sur un mode des plus narratifs, celui des histoires de notre enfance. Douze adultes racontent l'histoire de Boucle d'Or et des trois ours. Le montage présente les acteurs qui récitent tour à tour la même partie du conte, avec humour, gravité, intensité dramatique. Cela accentue l'individualité de chacun des narrateurs mais relève en même temps la tendance universelle du conte, tel que pourrait le raconter chacun des spectateurs.

Les oeuvres qui utilisent un discours symboliste sont nombreuses. Souvent, elles tiennent de l'essai sur une problématique précise et passent ce discours par la métaphore, l'allégorie ou le symbole. Toutes ces bandes apparaissent comme très intuitives, en même temps qu'on y décèle un engagement ou un questionnement certain. Beaucoup de ces bandes mettent en place, de façon complexe, des mythologies personnelles. Le décodage est nécessaire pour lire les vidéos et les codes ne sont pas souvent accessibles directement.

Plusieurs vidéos de Marshalore prennent cette forme. Nous avons surtout parlé de ses bandes dans le sens de la présentation du rapport au corps et du sujet mis en scène; toutefois, si le corps est présent, montré, ces images sont liées à un discours plein de symboles: la

nature, la culture, l'individu et son image passent par des attitudes dramatiques, des exorcismes.

«Le Voyage à Thunder Bay» (1983) de Michèle Waquant et Serge Murphy est construit en deux parties qui alternent: une première, constituée par la narration d'un voyage à Thunder Bay par un étudiant qui s'y est trouvé du travail et une deuxième, constituée de tableaux où on y symbolise par le jeu dramatique le voyage comme un exil, une brisure du quotidien. Il y a donc dans ce vidéo un mixage de deux types de narration, le deuxième venant appuyer la particularité du premier, qui peut paraître à première vue comme un récit de voyage naïf. Mais c'est à travers cette naïveté qu'apparaît la complexité de la nature même du voyage.

«Elle s'en fiche» (1983) de Francine Chaîné rappelle le monde de l'enfance et de la perception sensorielle spécifique d'une vision des choses, prise au-ras du sol. Comme l'enfant qui rampe et voit tout d'en bas, il y a quand même des choses qu'il perçoit à son niveau et qui reste dans sa mémoire, comme une fiche électrique. Revivre cette perception remet en cause l'échelle de vision normalisée du monde adulte. Ce vidéo, silencieux, à l'exception d'une musique qui provient de deux postes de radio branchés à cette prise de courant pendant un moment du vidéo, présente un fait de mémoire individuel et personnalisé, celui de Francine Chaîné, mais il devient un constat de l'échelle et du niveau de notre vision et de sa relativité.

Dans «Suite Pornographique» (1983) de Jean Gagnon, la position n'est pas évidente, on ne prend ni pour ni contre la pornographie. Mais à travers les images pleines de signes et de rites (beaucoup de plans mettent en scène la nature et la ville, la nuit et le jour, l'eau et l'air) se dégage la mythologie personnelle de l'auteur. La pornographie n'est pas la cause des incompréhensions et incapacités amoureuses liées à notre contexte urbain mais devient le symptôme d'une non-communication et d'une solitude globale d'un homme morcelé en temps et lieux définis, comme l'est devenu la vie quotidienne en milieu urbain. Toute cette communication est perçue dans le vidéo, par des images (cascades d'eau, danse, images pornographiques) dont on intuitionne le sens et par une musique (percussion et chants de l'Île Timor) qui rappelle l'intégration des valeurs dans la cosmogonie unifiée des sociétés traditionnelles.

Beaucoup de vidéos sont basés sur ce langage symbolique. On pourrait relever ici sans les présenter davantage, «Garbo System» (1981) et «Polonium» (1981) de Dion-Poloni, «Déflagration» (1979) de Pierre Savoie, «L'Hermite ou la prise de son» (1983) de Robert Perrault, «Scheme Vidéo» (1984) de Luc Bourdon et Marc Paradis, «Empreintes ou relations avec mon double» (1983) de Marie-Hélène Parent. L'interprétation qu'on en fait présume la plupart du temps de l'intention de l'auteur et s'il est quelquefois possible de la décoder de la bonne façon, souvent le risque est grand de se méprendre et d'interpréter le vidéo à partir de sa propre mythologie.

Si l'expressionnisme peut se définir (de façon non exhaustive) comme une forme qui vise à la traduction sensible et sensorielle de l'idée,

en s'imposant au spectateur par un impact perceptuel fort et direct, l'art vidéo a exploité beaucoup ce langage. Si l'image télévisée apparaît souvent comme discrète, impressionniste, il n'en reste pas moins que le médium vidéo peut transgresser cette impression et mettre en valeur toutes les capacités expressives de cette image virtuelle.

Plusieurs vidéos qui ont comme trame principale la présentation visuelle d'une musique relèvent de cette forme. Des images signifient le scénario par la traduction sensorielle qu'on en fait, ou par la séduction qu'on subit au visionnement: «L'oeil rechargeable» (1983) de Michel Lemieux et «Das Brunch» (1984) de François Girard, reposent sur ce mode d'approche. Les sons, le rythme, les manipulations de l'image, le montage appuient une modulation musicale qui devient bien expressionniste quant on la perçoit.

Jean-Claude Germain, «Le temps d'une prière», 1972, n/b, 30 min.
(photo: Martin L'Abbé) © Le Vidéographe

«Le temps d'une prière» (1972) de Jean-Claude Germain est construit de façon très saccadée et répétitive autant dans l'image que dans le texte. Le scénario de Jean-Claude Germain est fait à partir d'extraits de pièces de Sauvageau, Garneau et Germain. Il boucle autour de l'alignement des codes traditionnels de notre société, la religion répressive, la famille patriarcale, l'amour éternel, la hiérarchie de l'église-mère. Toute cette mise en scène est perçue à travers la construction très théâtrale du vidéo quant à la mise en place des comédiens, aux attitudes caricaturales, au texte basé sur des phrases répétées et au jeu de la caméra qui agit comme un miroir déformant.

«Aeroglyphics» (1983) de Randy Lake met en scène le Vidéo Art mime Project. Le mouvement, la musique et la couleur réunissent de façon intense le mime (le théâtre) et la vidéo dans un scénario qui propose une critique de la relation de l'homme avec la technologie. Dans cette oeuvre, le langage est expressif et c'est à travers des attitudes amplifiées que se dégage l'avertissement du danger qui nous guette.

Neam Cathod, quant à lui, pousse au maximum la capacité expressive de la télévision avec son vidéo, «He was alive, now he's dead» (1983) qui s'intègre à un projet multidisciplinaire, CITÉ, en cours de réalisation. Il a pour thème l'homme et l'environnement urbain. Grâce à un montage très serré qui crée un effet saccadé et stroboscopique, le rythme scande, avec la musique amplifiée de sons haletés, un éclatement, un

morcellement du corps. La perception du vidéo passe par un harcellement visuel et sonore qui dégage une attitude primale et sauvage du sujet mis en scène, en situation de survie précaire, plus près de la mort que de la vie. Dans cette bande, l'image soutient toute l'importance de la lumière en vidéo. Celle-ci provient du fond de l'écran, en flash, et crée un effet d'aveuglement qui est important pour la perception de cette oeuvre, l'aveuglement matérialisant l'éclatement du corps ubain qui y est présenté.

Dans ces vidéos qu'on peut qualifier d'expressionnistes, l'image renvoie continuellement à la sensibilité et à la capacité perceptive du spectateur car si c'est à travers l'émotion que s'exprime l'idée c'est aussi à travers elle qu'elle se perçoit.

CHAPITRE IV

HISTOIRE DE LA VIDÉO AU QUÉBEC - LES GROUPES DE PRODUCTION

C'est au début des années '60 que s'organisent les premières manifestations de l'intérêt qu'ont certains artistes pour la vidéo. Dans un moment de recherches multi-média important (musique, performance, sculpture, happenings...) et de préoccupations certaines pour la communication, la télévision trouve ses premiers détracteurs. Le poste de télévision apparait comme un symbole à occulter. Vostell et Nam June Paik préparent alors leurs premières installations où ils intègrent des téléviseurs modifiés. En 1963, à Wuppertal en Allemagne, Nam June Paik présente une série de treize téléviseurs diffusant chacun un programme altéré de façon différente. Très tôt, les artistes intéressés par la télévision s'attaquent à l'image télévisée plutôt qu'à la machine elle-même et à la production d'images. La production de vidéos se développe alors avec la mise en marché d'un équipement portatif autonome et léger: le portapak. On parle alors de vidéo légère. Les artistes s'en serviront pour explorer ce nouveau médium et remettre en cause les productions stéréotypées de la télévision.

C'est aux États-Unis que se pratiquera le plus l'art vidéo, le contexte de production permettant une meilleure technique et le système de télédiffusion assurant un certain support aux artistes-vidéo. Plusieurs chaînes de télévision ou centres expérimentaux en téléproduction ouvrent leurs portes à des résidences d'artistes (c'est le cas de la

KGED de San Francisco et de la WGBH de Boston, entre autres). Ceux-ci, profitant des ressources techniques adéquates peuvent espérer une diffusion à la télévision par les chaînes de télévisions câblées (celles-ci s'adressent à des publics cibles particuliers et distingués). Ainsi, les travaux des artistes sortaient des ghettos des galeries et des musées. (1)

Au Québec

Si le Québec est mentionné comme un des pionniers en vidéo au point de vue international, c'est que dès le début des années '70, il existait déjà des regroupements de producteurs vidéo et aussi que l'expérimentation ou le développement du médium est soutenu par des fonds publics (le Conseil des Arts du Canada, l'Office National du Film). Presque toute la production vidéo québécoise des débuts peut être qualifiée de documentaire ou encore d'intervention sociale, plusieurs documents servant de déclancheurs dans une grande action d'animation auprès des groupes populaires. C'est le Québec de l'identification nationale, de l'autonomie, de la socialisation et de la politisation. (2)

(1) Voir Anne Marie Duguet, Vidéo La mémoire au poing, et Dominique Belloir, Vidéo Art Explorations.

(2) Pour un historique détaillé de la vidéo au Québec, on se rapportera aux ouvrages de Andrée Duchaîne, Vidéo du Québec, Musée d'art Contemporain, Montréal, 1982 et Historique de la vidéographie au Québec, Pour une théorie des genres, Mémoire de Maîtrise, Université de Montréal, mai 1982 (Publication en préparation).

C'est à l'Office National du Film à Montréal que dès 1966, un groupe de cinéastes se réunit et décide de réorienter l'utilisation du film pour des fins d'animation. Le groupe connu sous le nom de Groupe de Recherches Sociales (GRS) s'implique en tant que créateur en cinéma dans des milieux aux prises avec des problèmes économiques et politiques. Dès l'avènement du «Portapak», des expériences sont menées avec la vidéo; ce médium étant plus instantanné que le cinéma permettait d'enclancher l'animation dès le tournage du document. En 1969, ce groupe est dissous. D'autres groupes rattachés à des institutions gouvernementales sont fondés (Challenge for Change (1967), Société Nouvelle/Challenge for Change (1969)) et des groupes indépendants (Parallel Institute (1967) et Vidéographe (1971)) s'organisent, s'équipent et produisent. Presque tous les projets réalisés à l'intérieur de ces cadres sont motivés par une volonté ferme de mettre le cinéma (et la vidéo) au service d'une prise de conscience sociale dans des milieux défavorisés (quartiers St-Henri, Pointe St-Charles, St-Jacques).

En 1971, le Vidéographe ouvre ses portes. Il reprend l'idéologie de base du GRS dissous deux ans plus tôt: produire des documents libérés de la censure et s'assurer une démocratisation des moyens de communication ainsi qu'une liberté d'expression. Il devient le premier centre de production utilisant uniquement la vidéo. Il est reconnu très vite au niveau national et international pour la quantité de documents qui y sont produits, pour son implication culturelle et sociale et pour ses innovations techniques (perfectionnement des modules de montage).

En 1972, le Vidéographe organise un premier festival: «la Journée des Voisins». On y retrouve deux tendances principales: les tenants de la vidéo d'intervention sociale ou du documentaire socio-politique et les adeptes de la fiction et de l'expérimentation sur le médium. Si aujourd'hui le Vidéographe est surtout considéré comme une «boîte» qui s'est engagée dans la production de vidéos d'intervention sociale, ses archives contiennent beaucoup de bandes qui relèvent de la fiction, de la création et de l'expérimentation. Cette production a été pendant longtemps mal évaluée mais grâce à un projet d'inventaire et de conservation de ces archives, plusieurs bandes méconnues risquent de faire surface et de faire partie d'une nouvelle histoire de la vidéo expérimentale au Québec. C'est ainsi qu'une bande comme «Hitch Hiking» de Frank Vitale (1971) connaît une nouvelle carrière depuis quelque temps. Ce vidéo-vérité explore la maniabilité du médium et toute sa souplesse.

Plusieurs personnes, au Vidéographe, sont à cette époque conscients de l'emploi «cinématographique» qu'ils font de la vidéo (dans le documentaire) et certains s'engagent dans des expérimentations plus audacieuses sur le médium lui-même.

Le developpement de l'utilisation de la vidéo en art s'est surtout fait par le biais des galeries d'art et des musées qui s'intéressaient à cette norme de production. À Montréal, en 1972, la Galerie Véhicule Art ouvre ses portes. À but non lucratif, elle devient un centre d'expérimentaiton et de diffusion en art actuel. Le vidéo y tiendra une place importante: d'abord pour mettre sur bande les évènements et per-

formances qui s'y tiennent et d'autre part des artistes s'en servent comme médium de création. (Suzy Lake, Bill Vazan, Françoise Sullivan). Un réseau se crée et des artistes venus de l'extérieur participent à certains tournages à Montréal, (Jacques Palumbo, Noël Harding, etc.) Les vidéos produits à ce moment sont diffusés dans le réseau des galeries et des musées au compte-gouttes puisque l'intérêt pour l'art vidéo ne fait que commencer. Une des voies de diffusion importante reste les festivals internationaux de vidéos.

C'est aussi en 1972 que les premières expériences de vidéo feedback ont lieu. Gilles Chartier fait connaître les possibilités d'interventions sur l'image électronique à travers les visionnements ou des ateliers chez Véhicule-Art, au Musée d'Art Contemporain ou à la Galerie La Sauvegarde. Pour plusieurs, pendant quelques années, l'art vidéo sera surtout rattachée à ce type d'action sur l'image vidéo.

En 1974, le Musée d'Art Contemporain organise un évènement réalisé par Jean-Pierre Boyer, avec la participation de David Rahn, Gilles Chartier, Woodie et Steina Vasulka et Walter Wright sur l'image électronique. On y publie à cette occasion une brochure intitulée «L'Image Electronique» dont le contenu informe sur les composantes de l'image vidéo.

À la Galerie Véhicule, plusieurs activités tournent autour de la vidéo et on y présente plusieurs artistes américains, japonais ou européens. De plus, Véhicule est représenté dans plusieurs festivals

internationaux de vidéo ou d'art contemporain (Lausanne, Venise, Paris, Ontario, Vancouver).

En 1975, Marshalcre fonde Vidéo-Véhicule. La section vidéo de la galerie devient un centre de production pour les artistes. Subventionné par le Conseil des Arts, Vidéo-Véhicule achète une unité de montage de bande demi-pouce.

Si à partir de ce moment, on identifie davantage la production d'art vidéo à Vidéo-Véhicule, le Vidéographe continue sa production intense identifiée la plupart du temps à l'intervention sociale et au documentaire réaliste ou fictif. Lors des participations québécoises à des énèvements internationaux, le Vidéographe y est représenté. Ce centre de production et de diffusion reste aussi très actif pour l'organisation de visionnement, de colloques et d'évènements particuliers.

C'est cependant davantage autour de Vidéo-Véhicule que se regroupent le plus les artistes intéressés par une démarche exploratoire sur le médium vidéo et sur ses modes de communication. D'abord centre de création ou de diffusion artistique, Véhicule permet un lieu de rencontre et d'interrogation sur les recherches et les productions postmodernistes en art. Plusieurs de ces démarches orientées vers la communication (performance, manifestations multi-média, danse, musique, vidéo) favorisent l'émergence d'un lieu ou d'un groupe où plusieurs tendances se manifesteront.

Avec le fondation de Vidéo-Véhicule, il y aura une grande activité autour de la diffusion de vidéos, cette galerie étant inscrite dans le réseau d'échanges en art actuel.

En 1974, des femmes engagées dans une démarche féministe et intéressées dans la production cinématographique et vidéographique fondent le groupe «La femme et le film». Ce centre est un lieu de production et de diffusion de vidéos faits par des femmes sur des problématiques qui touchent et concernent les femmes. En 1979, ce groupe deviendra Vidéo-Femmes. En même temps, à l'O.N.F., on crée l'atelier des femmes de l'Office National du Film. D'autre part, le Groupe d'Intervention vidéo, par les femmes qui animent ce collectif, s'engage dans une démarche féministe. Ces groupes s'impliquent beaucoup dans l'animation sociale. Les documents produits servent de déclancheurs lors des rencontres de femmes ou dans des groupements «féminins» et portent sur tous les aspects de la vie des femmes (sexualité, maternité, travail, folie, soins médicaux, économie, etc.). Les groupes de production accordent une grande part de leur énergie à la diffusion des documents produits.

Dans une démarche féministe de création et d'implication des femmes artistes, la Galerie Powerhouse se propose comme un lieu de diffusion de la production artistique faite par des femmes. Cette galerie devient ainsi un lieu important de diffusion de bandes vidéos faites par des femmes artistes.

En 1976, quelques personnes intéressées à se donner des outils de production forment la Coop Vidéo de Montréal. La production de la Coop est orientée vers la vidéo d'intervention sociale et le documentaire.

En 1980, Prim Vidéo prend la place de Vidéo-Véhicule et s'affranchit par le fait même de la Galerie Véhicule. Prim devient un centre d'accès à la production vidéo et malgré qu'il n'a pas comme objectif prioritaire la diffusion, il participe à l'organisation de festivals, d'ateliers, de visionnements. En 1981, Prim organise une programmation conçue comme une exposition itinérante, «Export '80».

Certaines galeries d'art ouvrent leur porte à quelques évènements vidéo: Tangente, Optica, Dazibao, Articule, Motivation V, La Chambre Blanche. En 1980, le Musée d'Art contemporain fait une place importante à la vidéo produite ici dans le cadre de l'exposition «Tendances actuelles». En mars 1982, on y organise une exposition itinérante sur l'histoire de la vidéo au Québec, «Vidéo du Québec» dans laquelle on retrouve différents types de production: vidéo d'intervention sociale, documentaire, fiction, vidéo expérimentale.

En 1983, le 11e Festival International du Nouveau Cinéma contient une programmation québécoise. Les vidéos qu'on y présente sont produits par Prim Vidéo, La Coop Vidéo de Montréal et le Vidéographe.

Toutes ces structures et activités organisées autour de la production et de la diffusion de vidéos soutiennent des visionnements surtout présentés dans des lieux d'échanges culturels. La volonté de se servir des ondes hertziennes et de la télévision câblée pour diffuser a permis certaines expériences de diffusion qui laissent croire que de plus en plus la télédiffusion des bandes vidéos confirment les explorations sur le langage et la technique vidéo comme véhicule d'une communication de masse. En 1979, le projet Art Montréal a produit 10 vidéos sur l'art actuel à Montréal: danse, performance, théatre, poésie, vidéo. La série est télédiffusée à Montréal. En 1980, 6 autres vidéos sont produits. «Performance-Montréal» et quelques-unes de ces bandes sont diffusées à Radio-Québec. À l'hiver 1981, une expérience de câblodiffusion à travers le Canada («Télé-vidéo») contient une programmation québécoise. Les autres centres impliqués dans cet échange proviennent de Halifax, Victoria, Vancouver, Toronto, Calgary et Guelph. À quelques reprises, les télévisions communautaires ont diffusé des bandes vidéos, aboutissement de démarches individuelles de la part des vidéastes.

Si au Québec et au Canada il y a peu de percée de l'art vidéo à la télévision, la situation est différente aux États-Unis où les réseaux de télévision câblée et la télévision nationale collaborent avec des artistes, leur offrant un support technique et professionnel pour la production et assurant la diffusion de leurs bandes. Cela suscite une production nombreuse et de qualité, les ouvertures pour la télédiffusion étant déjà faites. Ici au Québec, malgré des efforts répétés, les vidéastes et les centres de diffusion qui les représentent sont peu arri-

vés à convaincre les télédiffuseurs et cela a créé une situation de retranchement des vidéastes et peut-être aussi un essoufflement dans la production, la diffusion de celle-ci étant trop limitée.

Malgré tout, de plus en plus d'efforts sont déployés, l'enthousiasme est grand et il y a de nombreux adeptes de la vidéo (spectateurs et producteurs).

À l'automne 1984 aura lieu l'Evènement Vidéo 84, rencontres vidéos internationales de Montréal où des expositions, un festival, un colloque et une publication tenteront de faire le bilan de 20 ans de production internationale.

CHAPITRE V

INVENTAIRE DES RESSOURCES DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION

À partir de l'histoire de la vidéo au Québec, on se rend compte qu'il existe plusieurs groupes structurés de production et de diffusion de vidéos. Nous en ferons l'inventaire ici, en en donnant les coordonnées et les conditions d'organisation. (1)

1. La Coop Vidéo de Montréal
   1308 rue Gilford
   Montréal, QC. H2J 1R5
   Tél.: (514) 524-3259

La Coop vidéo de Montréal fonctionne depuis 1976. Il s'agit d'un groupe de vidéastes qui se sont réunis pour se donner des outils de production. Munis d'équipement professionnel, les membres du groupe travaillent à titre de producteur indépendant et pour subsister, réalisent des commandites institutionnelles (groupes populaires, ministères, organismes para-gouvernementaux). Relevant du documentaire ou de la fiction, les vidéos produits par la Coop sont orientés vers l'intervention sociale.

L'équipement n'est disponible qu'aux membres de la Coop qui sont peu nombreux (environ une dizaine) et le groupe constitue un collectif de travail.

(1) Les informations données ici ont été prises lors de rencontres avec des membres de ces groupes et dans les textes des catalogues et répertoires qu'ils ont publiés.

2. Groupe d'Intervention Vidéo (G.I.V.)
1308, rue Gilford
Montréal, QC H2J 1R5
Tél.: (514) 524-3259

Le Groupe d'Intervention Vidéo a été mis sur pied en 1975 avec pour objectifs la production et la diffusion de vidéos «progressistes» réalisés au Québec et à l'étranger. Maintenant le groupe s'occupe exclusivement de diffusion. Collectif de femmes engagées dans une action sociale et féministe, on y distribue le plus largement possible des productions qui servent d'outils d'amination, de sensibilisation et d'éducation auprès des groupes intéressés par les thématiques qu'on y développe: les femmes (santé, travail, violence, luttes féministes, structures sociales, etc.) et différents thèmes (travail, mariage, santé-mentale, économie, etc.).

3. Obscure
729, Côte d'Abraham
Québec, QC G1R 1A2
Tél.: (418) 529-3775

Obscure, c'est un regroupement coopératif de producteurs et de consommateurs d'art actuel qui se donnent les moyens de produire et de diffuser des oeuvres originales, dans un cadre autonome.

Engagé surtout en vidéo, musique et cinéma expérimental, Obscure diffuse et organise des manifestations qui regroupent des oeuvres actuelles multi-média qui interrogent la pratique artistique et le réseau de diffusion traditionnel. Obscure a un projet de programmation et de distribution de vidéos qui pourrait se réaliser en '84-'85.

4. Prim Vidéo (Productions Réalisations Indépendantes de Montréal Inc).
3981, boul. Saint-Laurent, suite 310
Montréal, QC
Tél.: (514) 849-5065

P.R.I.M. est un centre d'accès voué au tournage et au montage dans le domaine de la vidéographie. Il est accessible à tous les membres (au nombre de 80 présentement) qui peuvent se servir du matériel de production à des taux de location très intéressants.

De plus, PRIM conserve quelques 300 bandes accumulées depuis 1975 (premières productions de Vidéo Véhicule) qui relèvent surtout de la vidéo expérimentale. Un projet d'inventaire de ces archives permettra éventuellement à PRIM de produire un catalogue de sa collection. On peut, sur demande, visionner sur place.

Quant à la diffusion, PRIM s'occupe surtout de diffuser les bandes produites par ses membres ou par d'autres groupes dans des festivals internationaux de vidéo et d'organiser des évènements à Montréal où on peut y voir des vidéos en provenance de l'étranger et à l'occasion participer à des ateliers de création.

5. Vidéo-Femmes
10, rue Mc Mahon
Québec, QC G1R 3S1
Tél.: (418) 692-3090

Vidéo-Femmes vient de fêter son dixième anniversaire et opère dans le champ des communications féministes, comme groupe de production et centre de distribution. L'équipe peut offrir un support à la production

ou encore devenir productrice de projets qui concordent avec l'engagement féministe du groupe.

On peut visionner sur place, sur demande, les vidéos qu'on y conserve et y louer ou acheter certaines bandes. Vidéo-Femmes a produit en 1981 un répertoire de ses productions et des bandes qu'il distribue. Celui-ci est mis à jour à chaque année.

6. Le Vidéographe
4550, Garnier
Montréal, QC H2J 3S6
Tél.: (514) 521-2116

Le Vidéographe, fondé en 1971, a pour objectifs la production, la distribution et la diffusion de la vidéo indépendante. Une vidéothèque permet de visionner un répertoire de quelques 700 vidéos. Le vidéographe distribue au Québec, principalement dans les institutions d'enseignement, les organismes publics et parapublics, les syndicats et les groupes populaires. Il participe régulièrement à des festivals internationaux de vidéos et diffuse à Montréal dans des lieux publics, salles de spectables et cinémas.

Les archives du Vidéographe contiennent une grande collection de vidéo expérimentale produite dès les débuts du groupe. Présentement, on est à préparer un répertoire complet et descriptif de ces bandes et on espère pouvoir repiquer les rubans 1/2 pouce sur des bandes 3/4 pouce afin de mieux les conserver.

Le Vidéographe produit généralement des vidéos qui sont financés ailleurs (par bourses, subventions ou commandites) et l'équipe technique assure la gestion de l'équipement pendant la production.

Nous avons parlé ici des regroupements ou associations qui permettent la production et la diffusion de vidéos. Certains Cégeps ou Universités ont aussi des équipements de production qui peuvent être loués pour produire certaines bandes.

Quant à la diffusion, de plus en plus, elle passe par les galeries d'art parallèles (La Chambre Blanche, Dazibao, Motivation V, Articule) et les musées. Le musée d'Art Contemporain du Québec a fait en 1983-84 l'acquisition de plusieurs bandes et prépare actuellement une exposition de bandes vidéos qui aura lieu à l'automne '84.

CONCLUSION

Tout au cours de ce travail, nous avons tenté de définir de façon spécifique le champ d'intervention de l'art vidéo et les langages qui se dégagent de la production québécoise des vingt dernières années.

Toute typologie tient compte de ce qu'elle a à classer et celle-ci n'y échappe pas. Elle est basée sur le visionnement de plus de deux cent bandes produites au Québec et plus la production sera nombreuse, plus il sera possible d'ajuster cette classification et définition des genres à la tendance qui se développe. Ceci est une démarche d'histoire puisqu'il est difficile d'anticiper quelles seront les voies et oeuvres de la production future: le médium évolue et l'intuition, la perception et les valeurs aussi.

Cependant, il est peut-être possible d'entrevoir le développement de l'art vidéo. Pour nous, il est lié à la capacité de le télédiffuser. Si aujourd'hui, les structures de la télévision ne permettent pas encore d'atteindre des publics très spécialisés, la tendance semble se diriger vers un morcellement des ondes, telle qu'on l'entrevoit de plus en plus aux États-Unis.

Si l'art vidéo trouve difficilement sa place dans les lieux d'art actuel, ou enfin s'il y est mal à l'aise, il s'accomode mal de la télévision traditionnelle. Pourtant, l'art vidéo est basé essentiellement sur un mode de communication de masse et la diffusion en circuits fermés ne saurait le satisfaire.

De plus, la télévision est appelée à changer et cela est déjà commencé. À la faveur populaire du cinéma, du magnétoscope domestique et des clubs vidéos, les spectateurs ont le choix de regarder ce qu'ils veulent voir à la télévision, au moment où ils le veulent. Les cablodiffuseurs et télédiffuseurs devront de plus en plus en tenir compte puisqu'ils risquent d'y perdre une clientèle qu'ils croyaient autrefois acquise. Il n'est plus du tout certain que le public est constitué d'un groupe qui représente une moyenne. Les ondes devront être réparties entre plusieurs groupes distingués quant à l'âge, aux valeurs culturelles, aux aspirations sociales, à l'ethnie, aux orientations sexuelles, etc. Nous pourrions relever ici plusieurs publics spécifiques pour des télévisions spécifiques. L'art vidéo pourrait s'inscrire dans ce morcellement et cette spécialisation des ondes.

Certains croient qu'il s'agit d'une récupération d'une pratique alternative de la télévision et qu'au moment où l'art vidéo passe à la télévision, il devient intégré à une production qu'on critique, la qualifiant la plupart du temps d'amortisseur de la créativité.

Toute l'histoire de l'avant-garde du vingtième siècle est constituée de cette récupération. Si on juge que ce n'est pas bon pour l'art lui-même, on peut quand même considérer que l'expérience perceptuelle élargie que nous avons acquise (et l'analyse qu'on en fait) l'a été en grande partie par une diffusion élargie de la production. Il faudra continuer à agir sur les deux fronts; une production plus expérimentale, moins accessible quant à la forme et à l'idéologie profitera d'un con-

texte de diffusion de l'art vidéo. À tout le moins, l'art vidéo aura trouvé un lieu où il pourra se développer.

BIBLIOGRAPHIE

Livres et catalogues

XXX A history of the American Avant-Garde Cinema, The american Federation of Arts, 1976.

XXX Catalogue du 12° Festival International du Nouveau Cinéma de Montréal, 1983.

XXX Video Art, an anthology, Compiled and edited by Ira Schneider et Beryl Korot. Harcourt Brace Jovanovich, N.Y. et London.

Battock, Grégory, New-Artits Vidéo, a critical Anthology. N.Y. E.P. Dutton Editor, 1978.

Baudrillard, J., Pour une critique de l'économie politique du signe. Chap. «Requiem pour les média», Paris, Gallimard, 1976.

Belloir, Dominique, Vidéo Art Explorations, Paris, les Cahiers du Cinéma, Hors-Série, 1981.

Benjamin, W. L'homme, le langage et la culture, Chap. «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique». Gonthier, Coll. Médiation, Paris, 1983.

Bonitzer, Pascal. Le champ aveugle. Essais sur le Cinéma. Paris, Gallimard, Cahiers du Cinéma, 1982.

Boyer, Jean-Pierre et Danielle Lafontaine. L'Image électronique. Montréal, Musée d'Art Contemporain, 1974.

Capin, Jean, L'effet télévision, Paris, Grasset, 1980.

Duchaine, Andrée, Historique de la vidéographie au Québec: pour une théorie des genres, Université de montréal, Mémoire de maîtrise en communications, mai 1982, À paraître à l'automne 1984.

Vidéo du Québec. Montréal, Musée d'art contemporain, 1982.

Duguet, Anne-Marie, Vidéo, la mémoire au Poing, Paris, Hachette, Coll. L'Échappée belle, 1981.

Gale, Peggy, Vidéo by Artists, Toronto, Art Metropole, 1976.

McLuhan, M. La Galaxie Gutemberg, T. 1 et 2. Paris, Gallimard, Collection Idées, 1977.

Martin, Marcel, Le langage cinématographique. Paris, les éditeurs français réunis, 1977.

Metz, Christian. Essais sur la signification au cinéma, T. 1 et 2. Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

Noguez,Dominique. Éloge du Cinéma expérimental. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1979.

Articles

Arbec, Jules. «Graphismes lumineux: Gilles Chartier». Vie des Arts, vol. 18, no 71, p. 57.

Aumont, Jacques. «Le point de vue». Communications, «Énonciation et Cinéma», #38, Paris, Seuil, 1983.

Biccochi, Maria Gloria. «L'usage de la vidéo en Europe». Parachute, #8, p. 25-27, automne 1977.

Dionne, Denise, «Vidéographe: culture nouvelle», Vie des Arts, vol. 18, no 72, automne 1973, p. 70-72.

Dubois, Philippe, «L'ombre, le miroir, l'index». Parachute, #26, Printemps 1982, p. 16-29.

Gale, Peggy, «Colour vidéo / vulgar potential». Parachute, #29, déc., Janv., fév. 82-83, p. 19-23.

Jean, Suzanne. «Le regard activé», 24 images, Hiver 83-84, p. 18-20.

«Éléments de lecture de l'art vidéo: traitement de texte de l'oeil». Intervention, Printemps 1984, no 23.

Pallain, Marc. «Vidéo, Québec, dix ans d'âge». Le Journal des cahiers du cinéma, no 13, mars 1981.

Tourangeau, Jean. «In vidéo is Canada Invisible?» Vanguard, septembre 1983, p. 27-30.

LISTE DES VIDÉOGRAMMES CITÉS

Bergeron, Alain et Miguel Raymond, «T.V. Screen», 1981, coul., 5 min.
«Berlin Wall», 1981, 5 min.
«N», 1981, 3 min.
«See the Light», 1981, 4 min.

Binamé, Charles, «Réaction 26», n/b.

Bourdon, Luc, «Entre la pagie et la manique», 1984, coul., 15 min.

Bourdon, Luc et Marc Paradis,«Scheme Video», 1984, coul. et n/b, 21 min.

Boyer, Jean-Pierre, «Vidéogrammes inédits», 1975, n/b, 10 min.

Cantsin, Monty, «Silent Tapes», 1981.

Caron, Claude-Marie (Lasside),«La lumière électrique», 1977, n/b, 7 min.

Cathod, Neam, «Blind Light», 1982, n/b, 25 min.
«He was alive, now he's dead», 1983, coul., 6 min.

Chaîné, Francine, «Elle s'en fiche», 1983, coul., 10 min.

Courchesne, Luc, «Twelve of us», 1983, coul., 7 min.

Craig, Lynda et Jean-Pierre St-Louis, «Fait divers: elle remplace son mari par une t.v.», 1983, coul., 28 min.

Dion, Daniel et Philippe Poloni, «Garbo System», 1981, 5 min.
«Polonium», 1980, coul., 9 min.
«Système des Beaux-Arts», 1981, coul., 9 min.

Dufour, Lorraine et Robert Morin, «Ma vie c'est pour le restant de mes jours», 1980, coul., 27 min.

Gagnon, Jean, «Colors bars et autres lumières...», 1983, coul., 17 min.
«Suite Pornographique», 1983, coul., 15 min.

Gendron, Louise, «On n'est pas obligé d'être en amour», 1983, coul., 13 min.

Germain, Jean-Claude, «Le temps d'une prière», 1972, n/b, 30 min.

Girard, François, «Das Brunch», 1984, coul., 9 min.

Guay, Louise et Louise Daigle, «Le portrait de Nydia Maria Vivas Robolledo», 1980, 20 min.

Guimond, Daniel, «Contorsions: première dose», 1978, coul., 10 min.

Harding, Noël, «Table et chaises», 1975, n/b, 3,15 min.
«Three works for mind-body», 1974, n/b.

Haslam, Michael, «Mr Beef», 1981, coul., 60 min.

Hébert, Bernard, «Public Melodrama», 1982, 14 min.

Lake, Randy, «Aeroglyphics», 1983, coul., 11 min.

Lake, Suzy, «Box Concert», 1974, n/b, 5 min.

Laurendeau, Jean-Pierre, «The Normals / Les seuls normaux», 1978, coul., 14 min.

Lemieux, Michel, «L'oeil rechargeable», 1983, coul., 15 min.

Marshalore, «Dutch Light-textual Actions», 1981, coul., 22 min.
«Trop(e)isme», 1980, 14,30 min.
«Vers le capitalisme», 1977, coul., 20 min.
«You must remember this», 1978-79, coul. et n/b, 26 min.

Martin, Richard, «Métamorphoses», 1972, n/b, 28 min.

Paradis, Marc, «La cage», 1983, coul., 20 min.
«Le voyage de l'Ogre», 1981, coul.

Parent, Marie-Hélène, «Empreintes ou relations avec mon double», 1982, coul., 30 min.

Perreault, Robert, «L'hermite ou la prise de son», 1983, coul., 18 min.

Pilou, Robert (Lion Lazer), «Tourist-Film-Vidéo», 1980, coul. 12 min.

Rahn, David, «Video Clouds», 1978, coul.
«Fire Works», 1976, coul., 5 min.

Raxlen, Rick, «Doubble Cross», 1981, coul., 4 min.
«Jaffa Gate», 1983, coul., 9 min.
«The Polytechnic World», 1983, coul., 11,52 min.

Rovere, Pierre, «Time Zone», 1979-81, coul., 20 min.

Savoie, Pierre, «Déflagration», 1979, n/b, 30 min.

Vazan, Bill, «A Anvers», 1976, n/b, 30 min.
«Stone Maze», 1976, n/b, 27 min.

Vitale, Frank, «Hitch Hiking», 1971, n/b, 40 min.

Waquant, Michèle et Serge Murphy, «Le voyage à Thunder Bay», 1983, coul. 24 min.

ANNEXE I

Article paru dans Intervention, Printemps 1984, no 23, où nous faisons le rapprochement entre la vidéo et l'écriture.

Éléments de lecture de l'art vidéo:
TRAITEMENT DE TEXTE DE L'OEIL

La vidéo, qu'elle soit utilisée comme mode d'intervention sociale ou comme mode créatif, porte en elle le processus de l'écriture. Narrative, la plupart du temps, la bande vidéo se propose comme un texte visuel à lire et à voir. On la lit dans un contexte de durée et d'espace privés. Comme pour le livre, c'est chacun pour soi. Dans ce sens de la lecture du récit, la vidéo touche aussi le mode perceptif du cinéma. Différemment du texte où on lui impulse son propre rythme de lecture, bien sûr influencé par le récit lui-même, la vidéo (ou le cinéma) oblige le spectateur-lecteur à en suivre le déroulement au rythme où il est réglé, ce rythme faisant partie de l'oeuvre. En art vidéo, contrairement à ce qui se passe avec la télévision traditionnelle, la lecture devient active.

L'avènement de la vidéo légère (équipement autonome, petit, léger) a permis l'exploration d'une démarche gestuelle où la caméra enregistre au rythme du corps des trajets (la marche), des rythmes (les balancements), des états (la durée-temps réel). Peut-être plus que dans toutes autres formes, l'utilisation gestuelle de la vidéo s'est voulue comme un mode d'écriture: laisser des traces non planifiées, au hasard des mouvements d'une caméra devenant le crayon, en dehors de tout récit. Cette caméra, si elle écrit, est aussi un outil de lecture. Beaucoup de performances vidéo transmettent l'image d'un lieu-objet vu/montré par la caméra, le corps exploré en gros plans successifs. L'image devient les mots puis les phrases qui formeront le texte.

Plusieurs des caractéristiques spécifiques du médium vidéo le rapprochent d'un mode d'écriture. Ainsi, la persistance de l'image sur l'écran crée des traces qui s'enchaînent composant souvent l'image même ou générant une ambiguïté entre elle et sa marque. Dans «He was alive, now he's dead» de Neam Cathod (1), un montage très saccadé a été réalisé avec des images très courtes à l'occasion renforcées par l'usage d'un stroboscope. Cela crée une animation qui se base sur la persistance des images et de leur enchaînement. L'image créée est ainsi constituée de plusieurs traces qu s'imbriquent et se succèdent; c'est la mémoire de l'oeil qui en fait la synthèse. Ce montage permet de soutenir en le matérialisant le discours d'un corps urbain, éclaté.

Le montage lui-même permet de se référer au montage du texte (tel un traitement de texte) où l'artiste choisit, détermine, copie, efface et même modifie l'image. Le montage permet une désynchronisation complexe qui donnera le récit final où l'image brise et recompose la narration. Avec les tables de montage actuelles, il est possible de composer le texte à partir de quelques images-mots, jusqu'à ce que l'effet désiré soit obtenu. Tout cela dit avec la réserve suivante, il y a des limites physiques à un montage qui refait: comme l'efface qui perce le papier, le montage altère le signal magnétique, corps de l'image.

(1) Les deux vidéos dont nous parlons ici ont fait partie de la sélection «Images d'ici» présentée au Festival du Nouveau Cinéma, en novembre 1983.

Plusieurs modes d'intervention sur l'image peuvent la modifier (les incrustations, le haut-contraste, les fondus, le crayon électronique, etc). Parmi eux, la rotoscopie permet de faire intervenir le dessin sur l'image. Dans «Jaffa Gate» de Rick Raxlen, celui-ci s'est servi d'une séquence filmée à Jérusalem en 1930 sur laquelle il est intervenu, soulignant des contours. Cela rend ainsi l'image imprécise comme un reflet. Les contours cernés et animés liés à plusieurs répétitions de la séquence, tout cela appuyé d'une musique extraite d'une boîte à musique, créent une distanciation d'avec cette scène de rue de Jérusalem qui devient très nostalgique.

Si l'usage de la caméra en vidéo (ou en cinéma) a souvent été considéré comme un voyeurisme, toute la technique vidéo et son utilisation hors normes permet d'utiliser le médium comme un mode d'écriture ou la caméra trace les mots et le montage traite le texte, tout cela pour une lecture prescrite mais décodée par le lecteur.

IBM/ag
84-07-03
HISTO/VIDEO